



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Beschädigtes *Zelluloid*

Eine Analyse der Fragilität des Filmstreifens am Beispiel von
Peter Delpouts *Lyrical Nitrate*

Verfasserin

Margot Wehinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit in allen Teilen selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel (einschließlich elektronischer Medien und Online-Quellen) benutzt habe. Sämtliche wörtlich oder sinngemäß übernommenen Textstellen habe ich als solche kenntlich gemacht.

Wien, am 12.09.2012

Margot Wehinger

Dank an

Mein Betreuer Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte, meine Familie und Freunde haben diese Diplomarbeit mit ihrer Kritik, ihren Anregungen und Aufmunterungen von Anbeginn stets hilfreich begleitet. Ihnen allen gilt mein herzlicher Dank, vor allem aber Kolja Burgschuld, der sich mit besonderer Akribie und Geduld um den Text gekümmert hat.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	11
2. Material und Moderne.....	17
2.1. Der Terminus des Materials in der bildenden Kunst.....	17
2.2. Das Material in der Kunsttheorie/Materialikonologie versus Materialästhetik.....	18
2.3. Das Material in der Kunstpraxis/Präsentation versus Repräsentation....	21
2.4. Material und Form/„Formlos werden“.....	26
2.5. Die Kunststoffe in der bildenden Kunst/Materialgerechtigkeit.....	30
2.6. Material, Zeit und Vergänglichkeit/„Visualisierung des Prozesshaften“ ..	35
3. Der Filmstreifen als Material des Kinos/als Material der Kunst.....	39
3.1. Der Filmstreifen innerhalb der Filmavantgarde.....	39
3.2. Ein kurzer Abriss: Gabriele Jutz´ Theorie des <i>Cinéma brut</i>	43
3.3. Das <i>Zelluloid</i> : Trägermedium des Films und künstlerisches Material....	45
3.4. Der <i>Found Footage</i> Film/Vom Suchen und Finden.....	50
3.5. Der <i>Handmade</i> Film/Vom Bearbeiten und Beschädigen.....	57
3.6. Der Filmstreifen im digitalen Zeitalter.....	63
4. Abfall und Müll als Material der Kunst/Die Kunst des Recyclings.....	75
4.1. Das Alltägliche und Triviale in der Kunst.....	75
4.2. Brauchbarkeit versus Unbrauchbarkeit.....	79
4.3. Kurt Schwitters´ <i>Merzkunst</i> : „Avantgarde mit Straßenbahnkarten“/Wieland Herzfelde und das <i>Tatsächliche</i> im Film. .	84
4.4. Abfall, Müll und Geschichte/Archiv versus Anti-Archiv.....	87
4.5. Der Filmstreifen: Auf- und Wiederverwerten/ <i>Found Footage</i> - und Archivkunstfilm.....	95
5. Peter Delpouts <i>Lyrical Nitrate</i>	103
5.1. Das Ausgangsmaterial/Jean Desmet und sein Filmerbe.....	103
5.2. Das Niederländische Filmmuseum/Entstehungsgeschichte von <i>Lyrical Nitrate</i>	105
5.3. Das frühe Kino und die Avantgarde/ <i>Zelluloid</i> als Attraktion und künstlerisches Material.....	108
5.4. Die Verortung von <i>Lyrical Nitrate</i> : <i>Found Footage</i> → Archivkunstfilm → Abfall → Recycling	112
5.5. <i>Lyrical Nitrate</i> /Der Film.....	115
5.6. <i>Lyrical Nitrate</i> /Themenbezogene Ausarbeitung einzelner Filmkapitel. .	119
6. Bibliografie.....	127
7. Filmografie.....	135
8. Abstract.....	137
9. Anhang: Filmaufbau <i>Lyrical Nitrate</i>	139

Marx Brothers

Chico: „Der Müllmann ist da!“

Groucho: „Sag ihm, wir brauchen nichts.“¹

¹ Andreas Nebelung, „Das ausgeschlossene Dritte. Ethik der Ästhetik – Existenz ohne Abfall“, in: *Kunstforum International. Theorien des Abfalls*, Hg. Paolo Bianchi, Bd. 167, November-Dezember 2003, S. 82-96, hier S. 84.

1. Einleitung

Seit Anbeginn der Kinematografie ist das Filmereignis an Dunkelheit gebunden: Der dunkle Kinosaal – oder heutzutage selbst bei digitaler Projektion in den eigenen vier Wänden: das dunkle Zimmer – sind Grundvoraussetzungen für die Vorführung eines Filmkunstwerks.² Die technische Umsetzung des Films blieb dem Zuschauer stets verborgen, sie lag genau in jenem Dunkeln oder genau genommen jenseits der Dunkelheit, in einer hell erleuchteten Kammer – dem Vorführraum.³ Die ganze Aufmerksamkeit des Publikums galt und gilt vorwiegend den bewegten Bildern, den schnell aneinander gereihten Abbildungen. Mechanik und materiale Grundlage, Kinoapparat und Filmstreifen agieren ausschließlich im Hintergrund, um den reibungslosen Ablauf des Lichtspiels nicht durcheinander zu bringen. Film jedoch setzt sich nicht nur aus einer Aneinanderreihung von immateriellen Lichtbildern zusammen, sondern existiert durch das Zelluloid auch als ein physisches Objekt⁴, das man angreifen, spüren und mit dem man künstlerisch arbeiten kann.

Das Medium Film erweist sich als weitgefächerter Bereich, der sich in unterschiedlichste Filmgattungen (Spielfilm, Dokumentarfilm, Avantgardefilm etc.) aufsplitten lässt. Im Unterschied zum industriellen Film, weist jene Gattung des Avantgardefilms am deutlichsten eine Affinität zur bildenden Kunst auf. Die Gemeinsamkeit liegt bspw. darin, dass hinter einem Werk der bildenden Kunst vorwiegend *eine* Person als Autor steht, und nicht in strikter Arbeitsteilung (im Falle des Films: Regie, Schnitt, Maske, Kostüm etc.) ein Werk oder in gewisser Weise auch ein Produkt hergestellt wird.⁵ Einen weiteren Bezug stellt die „Rückwendung zum Material“⁶ dar, die seit der Moderne inhärent ist⁷: „Damit stellt sich die filmische Avantgarde in die Tradition moderner Kunst, deren Signum der Verweis auf das eigene Gemachtsein, auf den eigenen Prozess der Herstellung ist.“⁸ Ähnlich wie die bildende Kunst zu Anfang des 20. Jahrhunderts ihr Augenmerk auf ihr *Gemachtsein* legt – besser ausgedrückt: sich auf das Material, aus denen Kunstwerke bestehen, zurückbesinnt – versucht auch die klassische Filmavantgarde seit den 1920er

2 Erst seit den Entwicklungen hintergrundbeleuchteter Bildschirme (LED, CCD) wird diese Bedingung immer weiter nichtig.

3 Vgl. Petra Lange-Berndt, „Zelluloid“, *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, Hg. Monika Wagner/Dietmar Rübél/Sebastian Hackenschmidt, München: C. H. Beck 2002, S. 243-246, hier S. 244.

4 Vgl. Gabriele Jutz, „Berührung und Index. Ein Kommentar zum Beitrag von Gertrud Koch“, *Film und Philosophie*, Hg. Ludwig Nagl/ Eva Waniek/ Brigitte Mayr, Wien: SYNEMA 2005, S. 67-69, hier S. 67.

5 Vgl. „Von Tag zu Tag. Filmkunst aus Filmmüll. Gast: Peter Tscherkassky“, Moderation: Günter Kaindlstorfer, Ö1, 18.03.2011.

6 Ebd.

7 Vgl. Ebd.

8 Peter Tscherkassky, „Stille Post. Vom Verhältnis zwischen Avantgarde- und Spielfilm“, *Der neue österreichische Film*, Hg. Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1996, S. 382-392, hier S. 383.

Jahren den Film medien-spezifisch zu erforschen.⁹ Vor allem die Avantgarden seit den 60er Jahren des vorangegangenen Jahrhunderts haben durch ihre Arbeit mit dem Filmstreifen ein Bewusstsein für die Materialität des Films (Perforation, unterschiedliche Filmbreite, Fragilität des Filmstreifens etc.) geschaffen und sich mit ihm künstlerisch auseinandergesetzt. Dazu zählen Gattungen wie *Found Footage*- und *Handmade*- bzw. *Direct* Film, welche an ihren unscharfen Grenzen oftmals ineinander fließen. Die Kombination von *Handmade* und *Found Footage* betont gleich doppelt die Auseinandersetzung mit dem Filmstreifen und bildet so auch den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit. Da diese ästhetischen Verfahren nicht unbedingt einer Kamera bedürfen¹⁰ – also kamerahlose Methoden des Filmemachens sind – gibt es zwischen Filmstreifen und FilmemacherIn kein *Dazwischen*, keinen Apparat mehr. Stattdessen entsteht eine unmittelbare Nähe zum Zelluloid, ähnlich wie auch zwischen der/dem bildenden KünstlerIn und den Materialien. So reiht sich das Filmmaterial zu den Materialien der Kunst.

In diesen Zusammenhang – Film und bildende Kunst – gestellt, werden die beiden Praktiken *Found Footage* und *Handmade* in einen kunsthistorischen Kontext eingebettet und analysiert. Nach der Untersuchung des Materialbegriffs in der bildenden Kunst vor und nach der künstlerischen Moderne bzw. dem Hinweis auf den maßgeblichen Wandel im Umgang mit dem Material der Kunst (sowohl in Kunsttheorie wie -praxis), den die Moderne mit sich brachte, steht das Zelluloid – als künstlerisches Material – im Zentrum dieser Arbeit.

Auch wenn das Material in der Kunstpraxis seit der Moderne immer mehr an Wichtigkeit gewinnt, beginnt die Theorie erst in den späten 1960er Jahren sich mit der Materialität einzelner Kunstwerke näher zu beschäftigen und damit einen wichtigen Schritt im Verständnis des zeitgenössischen Kunstwerks durch seine Materialität zu markieren. Auf ähnlicher Weise verhält es sich auch beim Filmstreifen als materialer Grundlage des Films: In der (praktischen) Filmavantgarde zeichnet sich bereits in den späten 1960er Jahren zunehmend eine Tendenz hin zum „Material (oder der Materialität des Films)“¹¹ ab, doch eine umfassende theoretische Auseinandersetzung mit besonderem Blick auf den Filmstreifen folgt erst verspätet. Einen der ersten, größeren Schritte dahingehend stellt *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*¹², eine Publikation der österreichischen Filmwissenschaftlerin Gabriele Jutz dar, die sich erstmals verstärkt dem Trägermaterial des Films widmet und dessen physische Beschaffenheit als Material

9 Vgl. Lange-Berndt, „Zelluloid“, S. 246.

10 Vgl. Gabriele Jutz, „Cinéma Brut. Zum utopischen Potenzial des Obsoleten in der Filmavantgarde“, *Filmische Gedächtnisse. Geschichte-Archiv-Riss*, Hg. Frank Stern, Wien: Mandelbaum 2007, S. 72-86, hier S. 72.

11 Gabriele Jutz, *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien: Springer 2010, S. 77.
12 Ebd.

der Kunst analysiert. Jutz' in diesem Zusammenhang äußerst lesenswerte Monografie wurde für diese Arbeit als maßgebendes Referenzwerk herangezogen. Als ebenso wesentlich für eine ausführliche Ausarbeitung des Themas erwies sich Christa Blümlingers Buch *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*.¹³

Es gilt zunächst, die oben genannten filmavantgardistischen Praktiken – *Found Footage* und *Handmade* – einer näheren Analyse zu unterziehen, um sich später einem zweiten zentralen Thema dieser Arbeit, der *Kunst des Recyclings*, widmen zu können. Seit der Technik der *Collage* wird in der Kunst auch auf Materialien zurückgegriffen, denen kein besonderer, kommerzieller Wert mehr zugeschrieben wird, die nicht selten bereits als Abfall bzw. Müll gelten. In dieser Tradition der *Collage* steht auch der *Found Footage* Film: Hier ist es das ausdatierte Filmmaterial, das entweder keiner mehr sehen möchte bzw. das für die/den BesitzerIn offensichtlich keinen Wert mehr besitzt (und das sie/er infolgedessen tatsächlich aussondiert oder bspw. auf dem Flohmarkt verkauft) oder welches so beschädigt ist (vor allem wenn es sich um Nitrofilm¹⁴ als Trägermaterial handelt), das in der Projektion *kein* Bild mehr erkennbar ist. So oder so ist es filmisches Material, das früher oder später in letzter Konsequenz weggeworfen wird.

Trotzdem beschäftigen sich KünstlerInnen (sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Filmkunst) künstlerisch mit Abfall bzw. Müll in all seinen Erscheinungsformen und integrieren ihn als Material in ihre Kunst. Mit der Ausarbeitung der folgenden Fragen sollen die Beweggründe/Praktiken/ästhetischen Ansätze und Programme einzelner KünstlerInnen erläutert werden und so dem künstlerischen Potenzial von Ausgeschiedenem auf den Grund gegangen werden: Woher rührt das Interesse an Abfall bzw. Müll? Überhaupt, warum soll man dem Unbrauchbaren Aufmerksamkeit schenken? Oder anders ausgedrückt: Warum soll man Dingen und Materialien, die beschädigt und nicht mehr funktional sind und dadurch ihren (eentlichen) Nutzen verlieren noch eine Bedeutung zuschreiben? Wann ist etwas unbrauchbar/wertlos und wie kann man gängige (und daraus resultierend: auch alternative) Unterscheidungskriterien charakterisieren?

Genau in diesem oben skizzierten Spannungsfeld ist eine Arbeit des niederländischen Regisseurs Peter Delpout angesiedelt, die sich intensiv mit dem Material des Films beschäftigt und so vielfältige Möglichkeiten aufzeigt, sich künstlerisch mit Film *als* Material auseinanderzusetzen: *Lyrical Nitrate*¹⁵ liefert der Theorie interessante Anhaltspunkte,

¹³ Christa Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: vorwerk8 2009.

¹⁴ Der Nitrofilm ist ein chemisch zusammengesetztes Produkt, das sich mit der Zeit selbst zersetzt. Dieser Zerfall ist unvermeidbar.

¹⁵ Orig. *Lyrisch Nitraat*, NL 1990, 50 min. Zur Vereinfachung wird ausschließlich der englische Titel *Lyrical Nitrate* im Fließtext verwendet. Zur Filmanalyse dient das Zeitgeist-Video von *Lyrical Nitrate*, veröffentlicht

Paradigmenwechsel wie die Uminterpretation des Materials *in* der Kunst (vor allem im Film), insbesondere die Aufwertung von Weggeworfenem *zum* Material der Kunst zu interpretieren und die damit verbundenen Veränderungen eines jahrhundertlang tradierten Kunstverständnisses zu deuten.

Delpeut verwendet für *Lyrical Nitrate* in zweierlei Hinsicht Abfall bzw. Müll als Material des Films: Zum einen zeigt der Film ausschließlich Fragmente, sogenannte „bites and pieces“¹⁶, die keinen Eingang in den Kanon der Filmgeschichte erlangt haben, sondern als früh-kinogeschichtliche Kuriositäten betrachtet werden. Zum anderen kommt bereits beschädigtes Material vor, das im Sinne einer Verwertungsökonomie (für die Projektion) unbrauchbar ist: Der Materialverschleiß hinterlässt Spuren auf dem Filmmaterial: schwarze Flecken, ausgebleichte Stellen, Verfärbungen etc., die erst während der Projektion in Erscheinung treten und es für eine Projektion im herkömmlichen und vor allem im ökonomisch-industriellen Sinne unbrauchbar machen. Darüber hinaus wird Film seit Anbeginn seines Bestehens eher als ein Gebrauchsgegenstand angesehen, „der nach der Erstauswertung im Kino meist weggeworfen oder der Wiederverwertung zugeführt [wird]“.¹⁷ Dabei spielt der wirtschaftliche und kommerzielle Faktor stets eine wesentliche Rolle bei der Entscheidung, ob Film aufbewahrt oder eben zerstört wird.¹⁸

In fast einer Stunde zeigt Delpeut eine Zusammenstellung von Filmmaterial aus den Jahren 1905 bis 1919, das ausschließlich aus dem Niederländischen Filmmuseum in Amsterdam stammt. Es handelt sich hier also um Filmmaterial aus einem Archiv, das bis zum Entstehungsdatum des Films 1990 weniger als bedeutendes und erhaltungswürdiges Archivmaterial, sondern vielmehr als nieder bewertetes Filmmaterial gehandelt worden ist. Daraus gestaltet Delpeut einen *Found Footage* Film, der sich als eines der zentralen Werke der Filmavantgarde etabliert hat. Die Literatur zu *Lyrical Nitrate* ist jedoch spärlich. Obwohl der Film als Exemplifikation in den Theorien des Avantgardefilms immer wieder Erwähnung findet, bleibt es meist doch nur bei kurzen Abrissen.

Im Rahmen der hier vorgenommenen Themenstellung erwies sich *Lyrical Nitrate* als besonders produktiv: Einerseits findet hier ausdatiertes Filmmaterial durch das ästhetische Verfahren des *Found Footage* Verwertung und Anerkennung, die in weiterer Folge sogar eine neue Betrachtung der Filmgeschichte bewirken. Andererseits nähert sich Delpeut

1991 in den USA. Drei weitere Filme des Regisseurs sind *Forbidden Quest*, NL 1992, *Diva dolorosa*, NL 1999 und *Go West! Young Man*, NL 2003.

16 Thomas Elsaesser, „Archives and Archaeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media“, *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Hg. Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau, Amsterdam: University Press 2009, S. 19-34, hier S. 26.

17 Homepage Österreichisches Filmmuseum: Zugriff am 06.11.2011 unter http://www.filmmuseum.at/forschung_vermittlung/recherche_1

18 Vgl. Sharon Sandusky, „Archäologie der Erlösung. Eine Einführung in den Archivkunstfilm“, in: *Blimp*, 16, 1991, S. 14-22, hier S. 22.

dem Filmstreifen als künstlerischem Material, in dem er in das vorgefundene Filmmaterial neu ordnet. Beschädigter Nitrofilm übernimmt der Filmmacher genauso wie er es entdeckte, das selbst eine Form vorgibt, ohne dass Delpeut es bearbeitet. Eben diese Tendenz, dem Material den eigenen Gestaltungsraum durch die/den KünstlerIn nicht zu verwehren, lässt sich verstärkt in der Kunst des ausgehenden 20. Jahrhunderts beobachten.

Da der Filmstreifen seit Ende des 20. Jahrhunderts der zunehmenden Digitalisierung Platz macht, wird auf diese Thematik später ebenfalls eingegangen. Die Arbeiten der US-Filmmacherin Rebecca Baron sollen Einblicke in die computergenerierte Bearbeitung von digitalem Film geben und zeigen, welche „neue[n] Formen aus der *Materialität* des [d]igitalen“¹⁹ im Vergleich zum analogen Filmstreifen gewonnen werden können.

¹⁹ "In person: Rebecca Baron", *Programmheft des Österreichischen Filmmuseums*, Hg. Regina Schlagnitweit/Alexander Horwath, 15. und 16. Dezember 2010, S. 32-33, hier S. 33.

2. Material und Moderne

2.1. Der Terminus des Materials in der bildenden Kunst

Der Begriff des Materials wird in den verschiedenen Disziplinen (Philosophie, Theologie, Ästhetik und Naturwissenschaften) unterschiedlich verwendet. In der älteren Kunsttheorie hatte das Material seine Entsprechung im philosophisch geprägten Abstraktum Materie²⁰, „aus dem sich das Material erst in der Neuzeit allmählich herauslöst“.²¹ Der Terminus galt stets als korrespondierender Gegenpol zur Form.²² Diese Dichotomie von Material und Form gehört zum ältesten Disput der abendländischen Kunsttheorie.²³ Die zwei Begriffe Materie und Material wurden in der (historischen) Theorie immer wieder in ähnlicher Weise verwendet, da beide das Versprechen der Form bzw. der Idee, „[dem Inbegriff] schöpferischer Gestaltung“²⁴, in sich tragen.²⁵ Doch im Wesentlichen unterscheidet sich das Material von der Materie dadurch, dass bei Ersterem ausschließlich physische Materialien gemeint sind, die zur Weiterverarbeitung in Kunstwerken dienen (und daher in der kunsttheoretischen Auseinandersetzung auch teilweise als Werkstoffe bezeichnet werden). Diese für die künstlerische Gestaltung gewählten Materialien können entweder natürlichen oder künstlichen Ursprungs sein. Der Begriff Stoff wird heute zunehmend als Synonym für Material verwendet.²⁶

20 Vgl. Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Münster/New York/München/Berlin: Waxmann 2008², S. 19.

21 Monika Wagner, „Material“, *Ästhetische Grundbegriffe. Harmonie – Material*, Bd. 3, Hg. Karlheinz Barck, Stuttgart: Metzler 2001, S. 866-882, hier S. 866.

22 Vgl. Ebd.

23 Vgl. Barbara Naumann/Thomas Strässle/Caroline Torra-Mattenkloft (Hg.), *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*, Bd. 37, Zürich: Hochschulverlag AG 2006, S. 9.

24 Wagner, „Material“, S. 867.

25 Vgl. Barbara Naumann/Thomas Strässle/Caroline Torra-Mattenkloft (Hg.), *Stoffe*, S. 9.

26 Ebd., S. 8. „Damit verbindet man schon lange nicht mehr nur ein Textil, sondern vielmehr werden Rohstoffe gemeint, „[...]“, die gewonnen und handwerklich oder industriell verarbeitet werden müssen, von Werkstoffen, die bereits bearbeitet sind, bestimmte technisch nutzbare Eigenschaften aufweisen und sich zu einem Endprodukt weiterverarbeiten lassen“. Außerdem treffen durch das Industriezeitalter Naturstoffe auf Kunststoffe: „Naturstoffe lassen sich aus Pflanzen, Tieren oder Mineralien gewinnen (z.B. Öle, Fett und Gips), während Kunststoffe synthetisch hergestellt sind (das bekannteste Beispiel ist Plastik, umgangssprachlich, oft synonymisch als Kunststoff bezeichnet).“

2.2. Das Material in der Kunsttheorie/Materialikonologie²⁷ versus Materialästhetik

Obwohl das Material einen integralen Bestandteil bildender Werke darstellt, wird es bis ins 20. Jahrhundert hinein in der Kunsttheorie kaum zur näheren Analyse herangezogen, wengleich die verwendeten Materialien durchaus zur inhaltlichen Aussage einzelner Kunstwerke beitragen könnten.²⁸ In der älteren Kunstgeschichte wird der materialen Untersuchung eines Kunstwerks nur bedingt Platz eingeräumt: Informationen zum Material eines Werkes erschienen erst dann als relevant, wenn Kunstwerke kategorisiert und inventarisiert wurden und wenn der Verdacht auf Fälschung²⁹ bestand. Die jahrzehntelange Missachtung der Materialien in der Kunsttheorie liegt auch in der Tatsache begründet, dass dem Auge und dem Ohr in den Geisteswissenschaften vielmehr Bedeutung gewidmet wurde, als dem Tastsinn. Da mit dem Sehsinn die Form wahrgenommen werden kann, galt er lange Zeit als Hauptsinn. Dem Tatsinn, der die Oberfläche des Materials erspüren kann, kam eine dem Sehsinn untergeordnete Rolle zu.³⁰

Am Seh- und Hörsinn orientierte sich dementsprechend auch die Hierarchie der Künste. Nach Hegels Ästhetik muss sich die bildende Kunst – an ihre Materialität gebunden – innerhalb der Künste mit dem letzten Platz begnügen. Die Musik und vor allem die Poesie³¹ nehmen in der Gattungsreihenfolge unangefochten die ersten Ränge ein. Beide entziehen sich jedweder Materialität. Innerhalb der bildenden Kunst stellt die Architektur in Hegels Modell die niedrigste Stufe dar. Davor ist die Skulptur situiert und die oberste Stelle hält die Malerei inne.³²

In den beiden Aufsätzen "Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials"³³ (1969) und "Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts"³⁴ (1971) stellt Günter Bandmann als einer der Ersten die Frage nach dem ikonologischen Poten-

27 Die Begriffe Ikonologie und Ikonografie werden häufig als Synonyme verwendet. Der Unterschied liegt im weitesten Sinne darin, dass sich die Ikonologie nicht wie die Ikonografie auf Motive eines Werks in der bildenden Kunst bezieht, sondern befasst sich mit komplexeren Motiven, die sich durch mehrere Kunstwerke ziehen.

28 Vgl. Raff, *Die Sprache der Materialien*, S. 27-47.

29 Vgl. Ebd., S. 11.

30 Vgl. Hartmut Böhme, "Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten sprachlicher Aisthesis", *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 7, Bonn/Göttingen: Steidl 1996, S. 185-211, hier S. 198.

31 Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: C. H. Beck 2001, S. 23 : „Poesie wird nicht als materialisierte Schrift, sondern als gesprochene Sprache gedacht.“

32 Siehe Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Einleitung in die Ästhetik*, Hg. Wolfhart Henckmann, München: Wilhelm Fink 1967.

33 Günter Bandmann, "Bemerkungen zu einer Ikonologie", *Städte-Jahrbuch*, 2, 1969, S. 75-100, hier S. 77: „Das Material trägt aufgrund seiner spezifischen natürlichen oder auch zugeschriebenen Qualitäten, manchmal aber auch nur durch Unterscheidung vom benachbartem Material, etwas zur Bedeutung des Bildes bei. Insofern ist das Material ikonologisch aussagekräftig, es kann Informationsträger sein.“

34 Günter Bandmann, "Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts", *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 12/1, Hg. Helmut Koopmann/Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt am Main: Klostermann 1971, S. 129-157.

zial des Materials. Im jüngeren der beiden Aufsätze zeigt der Autor anhand der Unterscheidung zwischen „idealistischer“ und „materialistischer“ Materialauffassung anschaulich den Wandel der Materialbetrachtung ab den 19. Jahrhundert in der Kunsttheorie auf. Für erstere steht die Idee maßgeblich im Zentrum des Kunstwerks. Zeitlich betrachtet reicht sie zurück bis in die Antike – bis zu Platon und Aristoteles – und führte zu einer langen philosophischen Tradition in der westlichen, kunstgeschichtlichen Theorie bis hin zur Neuzeit.³⁵ Dieses Kunstverständnis lehnt das Material grundsätzlich ab und will es möglichst reduziert bzw. sublimiert sehen. Letztere bewegt sich tendenziell hin zum Material, in dem es ihm „eine eigenständige Rolle bei der Entstehung von Kunstwerken [zugesteht]“³⁶, und dabei vom Kunstschaffenden verlangt, „sich dem ‚Willen‘ oder dem ‚Charakter‘ der verwendeten Materialien unterzuordnen.“³⁷

Bandmanns Aufsätzen folgen zahlreiche weitere, teils kurze Texte³⁸ unter anderem von Wolfgang Kemp, die sich mit unterschiedlichen Materialien, welche in der (vor allem älteren) Kunst Verwendung fanden, ikonologisch auseinandersetzen.³⁹ Thomas Raff befasst sich 1994 in dem Buch *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe* erstmals umfassend mit der Ikonologie bzw. der Semantik von Materialien in der Kunst vor 1945. Dabei knüpft Raff an die von Bandmann vorgenommene Einteilung („idealistisch“ versus „materialistisch“) mit dem Unterschied an, dass er den Schwerpunkt ausschließlich auf die inhaltliche Komponente von Materialien legt.⁴⁰ Daher handelt es sich bei der Materialikonologie im Sinne Raffa vielmehr um eine rein „semantische Betrachtungsweise“⁴¹, als um eine ästhetische Annäherung an das Material und dessen Verarbeitung in ein Kunstwerk.

Erst in jüngerer Zeit greift die Kunsttheorie erneut Bandmanns Verständnis von einer materialistischen Materialauffassung explizit auf, die dem Material, neben der inhaltlichen Ebene, auch eine bestimmte Ästhetik zukommen lässt.⁴² Die Kunsthistorikerin Monika Wagner, die seit 1996 gemeinsam mit StudentInnen „Das Archiv zur Erforschung

35 Vgl. Wagner, *Das Material der Kunst*, S. 21: „Auf der Grundlage von Erwin Panofskys 'idea' ist schon verschiedentlich skizziert worden, wie sich diese Spur der immer wieder neu begründeten Materialsublimierung von Platon ausgehend über Aristoteles, Plotin, Plinius, die mittelalterliche Scholastik und den Neuplatonismus in der Geschichte westlicher Kunstvorstellungen bis in die Aufklärung hinein verfolgen lässt.“

36 Raff, *Die Sprache der Materialien*, S. 15.

37 Ebd.

38 Wolfgang Kemp, „Material in der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft“, in: *Prisma. Zeitschrift für Gesamthochschule Kassel*, 9, 1975, S. 25-34 und Wolfgang Kemp, „Holz – Figuren des Problems Material“, in: *Ausstellungskatalog. Holz = Kunst-stoff*, Baden-Baden 1976, S. 9-14.

39 Siehe Raff, *Die Sprache der Materialien*, S. 13-17.

40 Ebd., S. 45: „Diese Betrachtungsweise schreibt jedem Material bestimmte Eigenschaften, Bedeutungen und Kräfte zu, die durch die Materialien in der einen oder anderen Weise auf die Kunstwerke übertragen werden.“

41 Ebd.

42 Ebd., S. 22.

der Materialikonographie⁴³ an der Universität Hamburg führt, liefert dafür die nötigen Impulse. Auch Wagners Publikationen – entweder als Autorin und/oder Herausgeberin – wie *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*⁴⁴, *Material in Kunst und Alltag*⁴⁵ sowie *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*⁴⁶ zeigen ihre maßgebliche Beteiligung an der Weiterführung der kunsttheoretischen Auseinandersetzung mit dem Material. Im Gegensatz zu Raff stuft Wagner das Material auch als „ästhetische Kategorie“⁴⁷ ein. Daraus resultiert eine notwendige Verschiebung der Betrachtungsweise des Materials, von einer rein technischen hin zu einer perzeptiven.⁴⁸ Dabei liege nicht mehr „die Form als unveränderliches Ergebnis gestalterischer Arbeit am Material“ im Fokus, sondern „als variable Größe und Resultat von Materialeigenschaften“.⁴⁹ In diesem Falle komme eine Formanalyse zu kurz, es müsse daher der Materialanalyse innerhalb der Kunstgeschichte mehr Beachtung geschenkt werden.⁵⁰ Karl Schawelka schreibt der Materialikonologie große, wichtige Leistungen zu, das *Material als Material* aber könne, wie es auch bereits Wagner fordert, noch intensiver untersucht werden:

„Den Fokus auf die Wahrnehmung von Material zu richten, rückt andere historische Verbindungen ins Blickfeld als es eine 'Sprache der Materialien' vermöchte und könnte Anlass geben, etwa die formale Nähe vieler Materialinstallationen zum 'informel' oder die Verwandtschaft mit dem Ruinenkult zu analysieren.“⁵¹

43 Archiv zur Erforschung der Materialikonographie, Zugriff am 21.03.2011 unter <http://www.uni-hamburg.de/Materialarchiv/home.htm>

44 Wagner, *Das Material der Kunst*.

45 Monika Wagner/Dietmar Rübel (Hg.), *Material in Kunst und Alltag*, Berlin: Akademie 2002.

46 Wagner/Rübel/Hackenschmidt (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München: C.H. Beck 2002.

47 Wagner, *Das Material der Kunst*, S. 9.

48 Vgl. Ebd., S. 12.

49 Ebd., S. 9.

50 Vgl. Ebd., S. 10.

51 Karl Schawelka, "More Matter with less Art?. Zur Wahrnehmung von Material", *Material in Kunst und Alltag*, Hg. Monika Wagner/Dietmar Rübel, S. 13-32, hier S. 15.

2.3. Das Material in der Kunstpraxis/Präsentation versus Repräsentation

Ähnlich wie in der theoretischen Auseinandersetzung wird dem Material auch in der Kunstpraxis lange Zeit keine Bedeutung beigemessen. Dementsprechend gering erweist sich auch die Anzahl der verwendeten Materialien. Eine Tatsache, die aus heutiger Sicht – beim Besuch eines zeitgenössischen Kunstmuseums – kaum noch vorstellbar ist. Mittlerweile kann scheinbar alles „zum Material der Kunst werden“⁵², es werden dem Kunstschaffenden keine Grenzen mehr gesetzt: Vor allem im Laufe des 20. Jahrhunderts erweitert sich der Kreis der Materialien erheblich. Neben traditionellen Materialien wie Stein, Holz, Bronze, Farbe und Leinwand erhalten auch Alltagsmaterialien und -gegenstände, Wegwerfartikel, Schmutz, Dreck und vergängliche Materialien Einzug in die bildende Kunst. Dingen und Materialien, denen zuvor kein künstlerischer Wert zugesprochen wurde und die stattdessen jahrhundertlang nicht als *kunstwürdig*, sondern als *trivial* galten, erfahren durch ihre Verwendung innerhalb der Kunstpraxis plötzlich eine positive Konnotation.

Mit der Tradition bricht erst die künstlerische Moderne, die das Material aus dem Schatten immer mehr ins Scheinwerferlicht rückt. Die entscheidende Wendung dafür tritt mit der Erfindung von Fotografie und Film ein, die der Malerei die Vorrangstellung als (wirklichkeits-)abbildende Kunst streitig machen. Um sich aus ihrer Identitätskrise befreien zu können, muss sie neue Strategien entwickeln, die ihr ihren vorangegangenen Stellenwert als autonome Kunstgattung erneut gewährleisten sollen. So besinnt sich die Malerei zurück auf eine Malerei als *handwerkliche Tätigkeit*, um auf ihre spezifischen Muster (Leinwand, Pinsel, Farbe etc.) zu verweisen, die ihre künstlerische Eigenständigkeit legitimieren.

Zugunsten der Illusion dient die Farbe lange Zeit der ikonischen Abbildung der Realität. Dabei wird sie äußerst gleichmäßig auf die Leinwand aufgetragen, bis die Pinselstriche und der Farbauftrag nicht mehr sichtbar sind. Entsprechend diesem lang akzeptierten Prinzip ist die Farbe zum einen ausschließlich der retinalen Wahrnehmung verpflichtet und untergräbt zum anderen das Potenzial der materialen Eigenschaften von Farbe. Da sich die künstlerische Moderne kontinuierlich vom obligatorischen Kanon distanziert, entwickeln sich als Folge zwei gegensätzlichen Tendenzen in Bezug auf die Materialität der Farbe in der Malerei: Beide reduzieren die Farbe nicht mehr auf ihre realitätsimitierende Aufgabe, jedoch mit dem Unterschied, dass die frühe Abstraktion, geprägt von Wassily Kandinsky und Francis Picabia (Der Blaue Reiter), „mit den Mitteln der Malerei eine

⁵² Wagner, *Das Material der Kunst*, S. 12.

Überwindung des Materiellen zugunsten eines 'Geistigen' schaffen wollen.⁵³ Ziel ist es, die Farbe zu 'durchgeistern', in dem ihre Materialität verborgen bleibt.⁵⁴ Vincent Van Gogh und Edward Munch (*Neoimpressionismus* und *Expressionismus*) hingegen beziehen den Farbauftrag in Form des *expressiven* Pinselstrichs in die Bildgestaltung mit ein.⁵⁵ Ihre veränderte Arbeitsweise zeigt sich durch „pastose und zusammenhanglose Farbmassen und -kleckse“⁵⁶: „Die Bearbeitungsspuren der Farbe führen deutlich ablesbar den künstlerischen Herstellungsprozess des Bildes vor und geben Kenntnis über inhaltliche wie emotionale Beweggründe des Künstlers.“⁵⁷

Ungeachtet dessen kommt es durch die Auseinandersetzung mit dem Material seit der Moderne zu einer *Sichtbarmachung* der materialen Grundlage von Werken bildender Kunst. Nicht zuletzt resultiert daraus in weiterer Folge ein verstärkter Blick auf das Material. Es bewirkt auch, dass die bildenden Künste im 20. Jahrhundert auf Materialien und Dinge aus dem Alltag zurückgreifen, „da sie [unter anderem] Konnotationen aus den Bereichen ihrer *außer-künstlerischen* Nutzung aufrufen“.⁵⁸ Diese ursprünglichen Verwendungsweisen können dem Kunstwerk unterschiedlichste (semantische) Bedeutungen hinzufügen, die wiederum künstlerisch genutzt werden können.

Pablo Picasso und George Braque imitieren im analytischen *Kubismus* (sich mit der Aufsplitterung des Bildes befassend) noch malerisch Tapeten, Holz, Geige etc., später jedoch werden diese aus dem Alltag entnommene Materialien und Dinge *tatsächlich* auf dem Bild eingesetzt (man spricht sodann vom synthetischen *Kubismus*). Das Bild besteht nicht mehr ausschließlich aus auf eine Leinwand aufgetragener Farbe; das Bild definiert sich auch durch die Verwendung von recycelten Gegenständen, die nicht gemalt worden sind.⁵⁹ Im *Dadaismus* setzt sich dies in radikaler Form fort, in dem zum einen Marcel Duchamp industriell gefertigte Gebrauchsgegenstände, die *Readymades*, ohne jegliches künstlerisches Zutun zu Kunstwerken deklariert. Das Bild wird hier zu einem freistehenden Objekt, das nicht mehr an der Wand befestigt ist. Kurt Schwitters' *Merzkunst* versucht dagegen „alles zu retten, was die funktionale Welt ausscheidet“.⁶⁰

„[Kurt Schwitters] sah nämlich den Grund nicht ein, weshalb man die alten Fahrscheine, angespülte Hölzer, Garderobenummern, Drähte und Radteile,

53 Wagner, *Das Material der Kunst*, S. 23.

54 Vgl. Ebd.

55 Vgl. Ebd., S. 29-32.

56 Andrea El Danasouri, *Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*, Bd. 45, München: scaneg 1992, S. 35.

57 Ebd.

58 Wagner, *Material in Kunst und Alltag*, S. Einleitung.

59 Vgl. Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, Berlin: Wilhelm Fink 2000, S. 141.

60 Wagner, „Vom Ende der materialgerechten Form“, S. 243.

Knöpfe und altes Gerümpel der Bodenkammern und Müllhaufen nicht ebenso gut als Material für Gemälde verwenden sollte, wie die von Fabriken hergestellte Farbe.“⁶¹

Die künstlerischen Entwicklungen seit der Moderne sind vor dem Hintergrund der industriellen Revolution zu betrachten, da sie in kürzester Zeit grundsätzliche Veränderungen sowohl im sozialen Leben (Urbanisierung/Anonymität) als auch in der Arbeitswelt (maschinelle Automatisierung/Kapitalisierung) auszulösen vermochte. Diese Aspekte haben auf die damalige Verfasstheit des Menschen große Auswirkungen, die sich in den Arbeiten einiger Kunstschaffender widerspiegeln. So ist es auch bei den Künstlern Van Gogh und Munch der Fall, die durch die Akzentuierung des Farbauftrags „die Isoliertheit des Künstlers in der Moderne reflektieren“.⁶² Durch die industrielle Fertigung verändert sich auch die Wahrnehmung der Dinge, da die individuelle, handwerkliche Produktion – von der Beschaffung der Materialien über die Verarbeitung bis hin zur Fertigstellung – nicht mehr in der Verantwortung *einer* Person liegt. Dieser Mythos des sogenannten *Aufstands der Dinge* beschäftigt neben Literatur und Philosophie auch die bildende Kunst (vor allem die russische Avantgarde⁶³), die sich mitunter zum Ziel gemacht hat, die scheinbar verlorene Nähe zu den Dingen wieder zurückzugewinnen, indem Kunstschaffende sie durch den Einbezug in die Kunst von ihrem Warencharakter lösen. Exemplarisch dafür ist Tatlins *Konstruktivismus*, der stark um die Thematik der *Befreiung der Dinge* kreist. Anders ausgedrückt: Tatlin sieht im Designen und Herstellen von Gebrauchsgegenständen unter anderem „die Möglichkeit einer Versöhnung zwischen den maschinell und industriell produzierten Dingen und den modernen Menschen [...] – eine Aufhebung der Entfremdung und eine Zusammenarbeit zwischen Mensch und Ding“.⁶⁴ Doch nicht jeder sympathisiert mit Tatlins Vorhaben. Der russische Suprematist Kasimir Malewitsch kehrt dem Gegenstand in seinen Arbeiten äußerst radikal den Rücken zu und fordert gar die *totale* Vernichtung und Auslöschung der Dinge.⁶⁵

Eng verbunden mit der zunehmenden Industrialisierung und dem daraus entstandenen Konsumverhalten ist auch unser heutiges Verständnis einer Wegwerfgesellschaft. Kurt Schwitters verwendet Abfall bzw. Müll noch als künstlerisches Material um die „Nachkriegsgesellschaft der Weimarer Republik“⁶⁶ zu vergegenwärtigen – Ausrangiertes im

61 Dietmar Rübel, „Abfall“, *Lexikon des künstlerischen Materials*, Hg. Monika Wagner/Dietmar Rübel/Sebastian Hackenschmidt, S. 13-17, hier S. 16.

62 El Danasouri, *Kunststoff und Müll*, S. 35.

63 Vgl. Hubertus Gaßner, „Die scheinbaren Dinge“, *DINGE in der Kunst des XX. Jahrhunderts*, München: Haus der Kunst 2000, S. 29-78, hier S. 52: Die russische Gesellschaft war regelrecht überrumpelt von der industriellen Revolution, anders als in Westeuropa und in den USA, wo sie in weit kleineren Dosen ausgelöst wurde.

64 Ebd., S. 56.

65 Vgl. Ebd., S. 49.

66 Siegfried Gohr, „Die wilde Ehe der Materialien – Zu den Collagen von Kurt Schwitters“, *SCHWITTERS*,

übertragenen Sinn als Trümmer des Krieges. Die KünstlerInnen des *Nouveau Réalisme* in den 1960er Jahren „dokumentieren [hingegen] diesen Wandel von der Mangel- zur Konsumgesellschaft, die nicht länger Rohstoffmangel prägte, sondern ein Überfluss an Abfall“.⁶⁷ Jean Tinguely sucht sein Material für seine Kunstwerke auf dem Schrottplatz, um es später skulptural neu zu präsentieren. Unter dem Gesichtspunkt der Konsumkritik ist auch Armans Arbeit *Le Pein* zu betrachten. Der Künstler füllt hier einen 60m³ Galerieraum („Galerie Iris Clerf“, Paris 1960) bis zum letzten Winkel mit Dingen und Materialien auf, die niemand mehr mochte und deshalb wegwarf und prangert damit unser gesellschaftliches Verhalten an.

Mit der Moderne entsprechen KünstlerInnen weniger der Vorstellung eines *ex-nihilo* Schöpfers, sondern erscheinen vielmehr mitten in der Gesellschaft verankert zu sein.⁶⁸ Sie eignen sich die Großstadt, Maschinen, Werkzeuge, Gebrauchsgegenstände, alltägliche Materialien, die Massenmedien und Abfälle an und werden damit zum kritischen Beobachter (bzw. Subjekt) der Gesellschaft. Dieser „Wandel des Künstlerselbstverständnisses“⁶⁹ in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts spiegelt sich im Verfahren der *Bricolage* – Claude Lévi-Strauss’ ethnologischem Konzept des „Wilden Denkens“⁷⁰ von 1962 – sowie der *Nichteuklidie* des Künstlers Mo Edoga wider. Letztere „bedeutet, alles mit allem zu verbinden und im Chaos das gültige Ordnungsprinzip zu erkennen. Um das zu erreichen, entfaltet [Edoga] eine Materialbewältigung, ohne es zu verletzen“.⁷¹

In der bildenden Kunst tritt dieses „Nehmen und Verknüpfen von dem, was da ist“ einiges früher mit der Erfindung der kubistischen, später auch dadaistischen *Collage*⁷² (und deren Vorstufe der *papier collé*, dem Klebebild) auf. Die Malerei legt bei diesem Verfahren äußerst radikal die Wiedergabe der Wirklichkeit ab, beweist damit, dass sie auch ohne Referenz auskommen kann und löst dabei einen Umbruch in der Semiotik-Theorie aus. Dieser von der Malerei ausgehende Umschwung in der Auffassung von Signifikat (Bezeichnetes) und Signifikant (Bezeichnendes), der dem Realismus vollkommen widerspricht, stellt nach Peter Wollen den „modernist break“⁷³ dar. Das Signifikat rücke im *Kubismus* in den Hintergrund, ausschließlich der Signifikant stehe im Mittelpunkt⁷⁴, was

Hg. Ingrid Brugger/Siegfried Gohr/Gunda Luyken, Wien: Jung und Jung 2002, S. 78-83, hier S. 78.

67 Rübél, „Abfall“, S. 14.

68 Vgl. Rübél, „Abfall“, S. 13.

69 Ebd.

70 Siehe Claude Lévi-Strauss, *Das Wilde Denken*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968.

71 Paolo Bianchi, „EDITORIAL: Alles Abfall?“, in: *Kunstforum International. Theorien des Abfalls*, Hg. Paolo Bianchi, Bd. 167, November-Dezember 2003, S. 34-41, hier S. 37.

72 Eine Collage ist ein Konstrukt bestehend aus unterschiedlichen (der *Wirklichkeit* entnommenen) Materialien, wobei das *Signifikat* stets von einer Anzahl an *Signifikanten* ersetzt wird. Diese *Signifikanten* fungieren nicht als Präsentation *wirklicher* Objekte, sie stellen ausschließlich Realitätsfragmente dar.

73 Peter Wollen, „The Two Avant-Gardes“, *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London: Verso 1982, S. 92-104, hier S. 97.

74 Ebd.

wegweisend für die Kunst im 20. Jahrhundert werden sollte. Die Kunst entsteht nicht mehr in erster Linie durch die Realität, sondern auch „aus der Wahrnehmung selbst“.⁷⁵ Vor allem die *Collage*, das *Readymade* und das *Objet trouvé* sind eine Attacke gegen die Abbildung der Realität durch die bildende Kunst. Dennoch sollten sie nicht ausschließlich auf die Kritik an einer *außerbildlichen* Wirklichkeit reduziert werden. Während sich die Malerei ihrem Material zuwendet und die Bedingungen ihrer genuinen Machart darzustellen beginnt⁷⁶, so üben jene modernen Kunstpraktiken auf eine entgegengesetzte Weise Kritik an der Wirklichkeit, in dem sie ihre Fragmente miteinbeziehen⁷⁷: So hinterfragen sie die Kunst als Repräsentationsform und „[...] stellen Fragen, kulturkritische, subversive Fragen nach den Bedingungen von Kunst“.⁷⁸

75 Peter Tscherkassy, „Weißes Rechteck und Schwarzes Quadrat. Über das Verhältnis von Film und bildender Kunst“, in: *fair. Zeitung für Kunst und Ästhetik*, 6, 3/2008, S. 41-45, hier S. 41.

76 Vgl. Ebd., S. 43.

77 Vgl. Jutz, *Cinéma brut*, S. 173.

78 Manfred Schneckenburger, „Vom ‚Readymade‘ zum surrealistischen Objekt“, *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, S. 457-468, hier S. 457.

2.4. Material und Form/„Formlos werden“

Im Sinne einer vor-modernistischen Kunstauffassung sollte das verwendete Material, um einem Kunstwerk Dauerhaftigkeit zu verleihen, laut Monika Wagner möglichst *formbeständig* sein, d.h. eine hohe Haltbarkeit besitzen.⁷⁹ Entsprechend diesem Kunstverständnis finden in der bildenden Kunst lange Zeit ausschließlich Materialien wie Farbe, Stein und Bronze Verwendung, die den Aspekt der Dauerhaftigkeit und Unveränderbarkeit erweisen konnten. Materialien, die sich nicht durch Beständigkeit auszeichnen, werden von der abendländischen Kunsttheorie und -praxis ausnahmslos als *kunstlos* degradiert. Selbst wenn die oben erwähnten Materialien als geeignet erachtet werden, so nimmt das Material (als Subsummierung der Materialien) gegenüber der Form eine untergeordnete Rolle ein.⁸⁰ Dieser Anspruch des *Ewigen*, der an das Kunstwerk gestellt wird, kann auch als Kontrapunkt gegenüber der Erfahrung menschlicher Vergänglichkeit interpretiert werden. Das Material muss nach dessen künstlerischer Verarbeitung die von der/vom KünstlerIn gegebene Form nachhaltig sichern können, denn das daraus entstandene Werk soll den Menschen überdauern.

Seit der Bedeutungsverlagerung auf das Material ist die Darstellung innerhalb bildender Werke nicht mehr durch die Prinzipien zentralperspektivischer Illusion, präziser Mimesis und Unveränderbarkeit gekennzeichnet, stattdessen wird die gegenständliche Welt im Bild aufgebrochen. Vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird das Gegensatzpaar Dauerhaftigkeit/Vergänglichkeit Teil künstlerischer Auseinandersetzungen, da Materialien des Ephemeren, des Abgenutzten, des Ausdatierten, des Amorphen und des Prozesshaften verstärkt in der Kunst Verwendung finden. Zeitgenössische Kunstwerke definieren sich nun nicht mehr in erster Linie durch Beständigkeit und Haltbarkeit, sondern bestehen immer öfter aus instabilen Materialien, die das Kunstwerk zu einem variablen und/oder temporären physischen Werk werden lassen: So gewinnt das Material gegenüber der Form allmählich an Bedeutung. Es emanzipiert sich auch von der *formgebenden* Hand des Kunstschaffenden, bis es sich schließlich in einigen Arbeiten vollkommen aus den Fesseln seiner dienenden Funktion befreien kann.

Damit einhergehend verändert sich auch die Wahrnehmung des Materials – weg von einem Objekt hin zu einem Subjekt.⁸¹ Aus der Sicht der Idealisten gilt es stets, das Material möglichst der Form zu unterwerfen. Infolgedessen wird es stringent vermieden, das

79 Vgl. Monika Wagner, „Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter“, *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*, Bd. 37, Zürich: Hochschulverlag 2006, S. 229-246, hier S. 229.

80 Vgl. Wagner, *Das Material der Kunst*, S. 11.

81 Vgl. El Danasouri, *Kunststoff und Müll*, S. 12.

Material und dessen sinnliche Qualitäten künstlerisch in den Vordergrund treten zu lassen. Es dient als bloßes „Medium und Mittel zur Veranschaulichung der Idee“⁸², das dem Kunstwerk die entsprechende Form zu verleihen vermag. Dabei muss es möglichst unsichtbar verarbeitet werden (so soll z.B. kein Pinselstrich erkennbar sein), denn „die höchste Kunst ist, die Kunst zu verstecken“.⁸³ Das Gegenteil wird als „Störung der Darstellung und als Versagen des Künstlers wahrgenommen“.⁸⁴ Die/der KünstlerIn soll ihre/seine Fähigkeit im Umgang mit dem Material unter Beweis stellen, in dem er es durch den Einsatz seiner Hände in Form bringt. Im Gegensatz zur „materialistischen“ Sichtweise, die das Material unter dem Aspekt des „Widerstands der Materie“⁸⁵ auch „als ein auf die Form wirkendes Subjekt [beschreibt]“.⁸⁶ Dieser Auffassung nach wird nicht versucht das Material während der Verarbeitung zu verstecken, sondern mit seinen jeweiligen, spezifischen Eigenschaften in die Bearbeitung miteinbezogen, worin sich bereits die anfängliche Emanzipation des Materials – hier noch im Sinne der „handwerklichen Materialgerechtigkeit“⁸⁷ (vor allem der Architektur und Design) „form follows material“⁸⁸ – erkennen lässt.

Doch diese allmähliche Entwicklung hin zum Material bedeutet in der bildenden Kunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts nicht gleichzeitig – wie bereits oben in einem anderen Zusammenhang erwähnt – eine endgültige Absage hinsichtlich der Form. Kandinsky distanziert sich z.B. in seiner Malerei vom „Stofflichen“ (Gegenständen, Dingen, Subjekten etc.), um die Gestaltungsmittel Linie und Farbe zu betonen. Hier wird eine „Entmaterialisierung“⁸⁹ des Kunstwerks angestrebt. Daran knüpft auch die Konzeptkunst an, die, wie es auch beim Kandinsky der Fall ist, „eine stark formbezogene Sichtweise [beinhaltet], innerhalb der das hinter dem Material stehende, geistige Modell immer mehr in den Vordergrund rückt“.⁹⁰ Bedeutsam ist hier die *Idee* als konzeptueller Wert und nicht die künstlerische Umsetzung. Dieser Entstofflichung gegenüber, steht die Hervorhebung der Materialität in unterschiedlichsten Bewegungen innerhalb der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, die pradoxerweise teils gar auf die Immaterialität

82 El Danasouri, *Kunststoff und Müll*, S. 13.

83 „ars celare artem“: Schawelka, "More Matter with less Art?", S. 15.

84 Wagner, *Das Material der Kunst*, S. 25.

85 Erwin Panofsky zitiert nach El Danasouri, *Kunststoff und Müll*, S. 15.

86 Ebd., S. 16.

87 Siehe Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2 Bde, München: Bruckmann 1878² und 1879²: Gottfried Semper prägte die Debatte über die Materialgerechtigkeit.

88 Aus „form follows function“ wird „form follows material“.

89 Siehe Christoph Asendorf, *Ströme und Strahlen – das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Bd. 13, Gießen: Anabas 1989.

90 Winfried Nußbaumüller, *Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild zum Objekt*, Frankfurt am Main: Lang 2000, S. 21.

abzielt⁹¹ (so im Falle des Kunststoffs). Am deutlichsten erkennbar ist der Aufstieg des Materials als ästhetische Kategorie beim Wandel vom Bild zur Objektkunst.

Vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg findet in der Kunst eine verstärkte Abwertung des bisherigen Verständnisses von Form statt. Dieser Hang zur endgültigen „Formlosigkeit“⁹² bzw. zum „Informellen“⁹³ kann als die künstlerische Antwort auf den Nationalsozialismus und dessen (Staats-)Kunst verstanden werden, die die NS-Ideologie durch *ewige* Materialien verkörpern sollte. Dabei werden die klassisch-avantgardistischen Techniken des *Dadaismus* und André Bretons surrealistisches Prinzip des „écriture automatique“ wiederbelebt. Der Umgang mit (alltäglichen) Materialien und Dingen passiert meist äußerst unkontrolliert und ist so durch Spontaneität und Zufall bestimmt. Daraus entwickelt sich in den USA die Strömung des Abstrakten *Expressionismus* (z.B. Jackson Pollocks Dripping-Technik) und etwa zeitgleich der Tachismus (bzw. Informel) in Europa, die gemeinsam eine Gegenposition gegenüber der geometrischen Abstraktion (–Erlangung der reinsten Form) eines Piet Mondrain darstellen.⁹⁴ Diese informelle Materialmalerei charakterisiert sich einerseits durch den aktionistischen, schöpferischen Prozess im Sinne Pollocks; er setzt die Farbe als *bewegendes* Material ein, das sich auf der Bildfläche überlagert und ineinander überfließen kann. Andererseits charakterisiert sie sich auch durch den Einbezug von Naturstoffen wie Sand, Gips, Lehm, Stroh, Seegrass und Erde, die entweder der Farbe beigemischt oder teilweise unbearbeitet als Substitut, eingesetzt werden (z.B. bei Werken von Antoni Tàpies).⁹⁵ Anhand Pollocks und Tàpies` Arbeiten kann auch gut die Bewegung hin zur Dreidimensionalität (bspw. in Form eines Reliefs) beobachtet werden. Tàpies gilt als Vorreiter für die in den 1960er Jahren entstehenden Bewegungen der *Arte Povera* und der *Land Art*, die sich dem traditionellen Bildbegriff komplett verweigern, in den Raum (in Form von Installationen) hineindrängen und wie Tàpies, auf arme, unbearbeitete Naturstoffe zurückgreifen. In den 1980er Jahren steht besonders die Kunst Anselm Kiefers in der Tradition des Spaniers.

Die Minimal Art, datiert in die 1960er Jahre, vertritt besonders „das Interesse der konsequenten Auflösung der Trennung von Material und künstlerisch bedingter Form“.⁹⁶ Hier

91 Vgl. Nußbaumüller, *Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild zum Objekt*, S. 22.

92 Formlosigkeit bedeutet in dem Sinne jedoch nicht, dass es überhaupt keine Form mehr gibt. Ganz im Gegenteil: Es entstehen immer Formen, nur eben unter anderen Voraussetzungen und Beweggründen.

93 Wagner „Material“, S. 878: „Der Begriff *Informel*, den Michel Tapié prägte, und der sich schnell in Europa verbreitete, wertet die Form ab und verbindet sich den einfachen, niedrigeren Materialien: Er lässt sich nicht von 'l'informe' trennen, einem Terminus, den George Bataille 1929 im *Dictionnaire critique* der surrealistischen Zeitschrift *Documents* als Ausdruck von Deklassierung und niederer Materialität (*bas materialité*) erläutert hatte.“

94 Vgl. Nußbaumüller, *Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild zum Objekt*, S. 71.

95 Vgl. Ebd., S. 72.

96 Ebd., S. 20.

wird das industrielle Material (meist ein einziges) in einfachster Gestalt, welche immer im Bezug zu Räumlichkeiten steht, präsentiert. Der Eingriff wird auf das Minimalste reduziert, „doch letztlich wird [den Materialien] dennoch eine unnatürliche Form aufgezungen“.⁹⁷ Das Material Holz wird bei Carl Andres Arbeiten als zugeschnittener Balken dargestellt. Das Material kann hier die Form noch nicht selbst aufgrund seiner natürlichen Eigenschaften bestimmen, wie es bereits bei Werken der Land Art (z.B. Robert Smithons „Spiral Jetty“ 1970) sehr gut zu erkennen ist.⁹⁸

Robert Morris erste Skulpturen als einem der wesentlichsten Vertreter der Land Art ähneln noch sehr den Prinzipien der Minimal Art, während er später schließlich in seinen Schüttungen amorpher Materialien⁹⁹ den vom ihm geprägten Begriff „Anti-form“ untersucht, in dem er dem verwendeten Material selbst die Gelegenheit gibt – ohne Eingreifen seitens des Kunstschaffenden – neue, insbesondere zufällige und unvorhersehbare Formen durch physikalische Gesetze wie durch das der Schwerkraft zu entwickeln und zu definieren:¹⁰⁰ „[...], [D]ie Form des Werkes entsteht als Folge des Umgangs mit dem Material.“¹⁰¹

97 Nußbaumüller, *Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild zum Objekt*, S. 87.

98 Vgl. Ebd.

99 Vgl. Ebd., S. 21.

100 Vgl. Ebd. sowie Vgl. Wagner, „Material“, S. 880.

101 Ebd., S. 880.

2.5. Die Kunststoffe in der bildenden Kunst/Materialgerechtigkeit

Das Industriezeitalter forciert die Einführung des thermoplastischen Kunststoffs Zelluloid¹⁰² (auch Zellhorn genannt), der „aus der Vermischung von Nitrozellulose mit Weichmachern wie Kampfer und Lösungsmittel gewonnen wird.“¹⁰³ Im alltäglichen Gebrauch etabliert sich die neue, synthetisch hergestellte Entdeckung als Substitut bzw. Imitation für Konsumgüter aus Naturstoffen. Nicht zuletzt setzt auch die bildende Kunst das Zelluloid als künstlerisches Material ein.

In den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts fasziniert die KünstlerInnen vor allem die Transparenz des Kunststoffs, die eng verbunden ist mit Kandinskys Vorstellungen einer *Entstofflichung*. Durch diese Eigenschaft der Durchsichtigkeit kommt die „Vision der Materialüberwindung dank avancierter Technologie“¹⁰⁴ Richtung materialloser bzw. immaterieller Kunst noch mehr zum Ausdruck als zuvor. Am Anfang wird vor allem mit einfachen, industriell hergestellten Zelluloid-Scheiben experimentiert. Die ersten skulpturalen Versuche der europäischen Künstler László Moholy-Nagy und Georges Vantongerloo zeichnen sich zum einen durch das Bemalen von transparenten und opaken Kunststoffplatten, die den Eindruck von Dreidimensionalität verstärken sollen¹⁰⁵, und zum anderen durch den Einbezug von weiteren Materialien (z.B. Aluminium, Eisen, Holz etc.) aus. Auch in den frühen Skulpturen der russischen Avantgarde kombinieren Naum Gabo und (dessen Bruder) Antonie Pevsner, stilistisch im *Suprematismus* und *Kubofuturismus* verankert, Zelluloid-Platten mit unterschiedlichen Materialien.¹⁰⁶ Doch das Zelluloid stellt sich als fragiles Material heraus, das schnell vergilbt und sich leicht entzündet und dadurch die manuelle Bearbeitung erheblich erschwert. Bald darauf folgen von der Technologie verbesserte Materialvariationen wie Cellophan und Plexiglas.¹⁰⁷ Diese transparenten Kunststoffe sind nicht mehr so leicht entflammbar wie das vorangegangene Zelluloid und haben den großen (künstlerischen) Vorteil ihrer „für Laien handhabbare[n] Formung“.¹⁰⁸ Spätestens jetzt hebt sich der Kunststoff vom Glas ab, bisher ähneln sich die beiden Materialien in ihren Qualitäten sehr: „Transparenz, Lichtdurchlässigkeit und Glanz nach dem Polieren der Oberflächen“.¹⁰⁹ Doch nun kommt bei den jüngeren und

102 El Danasouri, *Kunststoff und Müll*, S. 83f: „Es sind grundsätzlich zwei Zelluloid-Derivate zu unterscheiden: Erstens das Zellulose-Nitrate, das sich ab 1872 schlagartig in allen Industrienationen verbreitet und zweitens das Zellulose-Acetate, das um 1865 erfunden wird, aber erst ab 1903 im Handel erhältlich ist.“

103 Lange-Berndt, „Zelluloid“, S. 243.

104 Wagner, „Vom Ende der materialgerechten Form“, S. 229.

105 Vgl. El Danasouri, *Kunststoff und Müll*, S. 85.

106 Vgl. Ebd., S. 86.

107 Vgl. Ebd., S. 84: Jacques Brandenberger erfand um 1908 das Cellophan. Otto Böhm erfand das Plexiglas, das ab 1935 zum Verkauf freigegeben wurde.

108 Wagner, „Vom Ende der materialgerechten Form“, S. 236.

109 El Danasouri, *Kunststoff und Müll*, S. 87.

beständigeren Kunststoffen die Eigenschaft der Verformbarkeit unter banalen, häuslichen Voraussetzungen hinzu. So z. B. kann schon ein Küchenherd oder eine hochwattierte Lichtquelle die nötige Wärme zum Biegen und Verformen des Kunststoffs ohne Spuren des direkten Eingriffs liefern.¹¹⁰ Trotz dieser Qualitätsverbesserungen des Kunststoffs liegt das künstlerische Interesse vorläufig immer noch auf seiner Transparenz und dem damit verbundenen Streben nach immaterieller Kunst.

Der Begriff Immaterialität steht in enger Beziehung zur Materialität und erweist sich wie der Terminus Material als weitgefächertes Spektrum mit unterschiedlichen Verwendungsweisen und Bedeutungen. In der bildenden Kunst kann die Immaterialität an Platons Kunstverständnis der Idee als geistiger Instanz angelehnt werden:

„In diesem Sinne tritt in [der bildenden Kunst] das Immaterielle entweder dann in Erscheinung, wenn sich das *Geistige* durch das verwendete Material auf irgendeine Weise ausdrückt, oder wenn das verwendete Material im fertigen Kunstwerk nicht sichtbar ist, weil der Materialcharakter geleugnet wird durch die Illusion einer scheinbar nicht im Materiellen verhafteten, heilen Bildrealität.“¹¹¹

Wenn die Immaterialität also als Scheinbild betrachtet werde, so argumentiert Winfried Nußbaumüller weiter, könnten die beiden Begriffe Immaterialität und Materialität im engeren Sinn nicht als gegensätzliche Dualitäten bezeichnet werden, da die Erzeugung von Illusion dennoch auf dem künstlerischen Einsatz eines Materials beruhe.¹¹² Eine Charakterisierung immaterieller Kunst erfolge demnach durch die Attribute von Sichtbarkeit und Greifbarkeit, die sich bei der Beschreibung von Immaterialität bzw. Entmaterialisierung in der bildenden Kunst als wesentlich herausgestellt haben.¹¹³

In seinem kurzen Text *Plastik* von 1957 setzt sich Roland Barthes mit Kunststoffen und deren wundersamer Verformbarkeit auseinander. Er bezeichnet Plastik sogar als „alchemistische Substanz“¹¹⁴, die „weniger eine Substanz als vielmehr die Idee ihrer endlosen Umwandlungen“¹¹⁵ sei. Barthes wertet damit den Kunststoff auf und spricht ihm besondere Qualitäten zu, denn – nicht allzu lang davor – im Zweiten Weltkrieg erfährt der Kunststoff zwangsläufig negative Konnotationen. Zuvor sei Plastik laut Monika Wagner noch sehr neutral gehandelt worden, doch spätestens mit dem Einsatz im Rahmen der Kriegsproduktion habe es seine kulturelle Neutralität verloren.¹¹⁶ Auch der verstärkte Einbezug des transparenten Kunststoffs in den alltäglichen Gebrauch (z.B. die Produktion

110 Vgl. Wagner, „Vom Ende der materialgerechten Form“, S. 229.

111 Nußbaumüller, *Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild zum Objekt*, S. 102.

112 Vgl. Ebd., S. 102f.

113 Vgl. Ebd., S. 103.

114 Roland Barthes, „Plastik“, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 79-81, hier S. 79.

115 Ebd.

116 Vgl. Wagner, „Vom Ende der materialgerechten Form“, S. 237.

von verschiedenen durchsichtigen Gegenständen wie z.B. Regenschirme und Nylonstrümpfe) habe ihn zusätzlich mit Assoziationen aus dem Alltag behaftet, sodass das anfänglich utopische, künstlerische Potenzial des Kunststoffs in der ersten Hälfte des Jahrhunderts rapide abgenommen habe.¹¹⁷ Vor allem die *Pop Art* stellt diese veränderte Betrachtungsweise des Plastiks als Material von industriell hergestellten Waren ins Zentrum ihres künstlerischen Schaffens – eine Verbindung von alltäglicher Banalität und etablierter Kunst. In den 1960er Jahren rückt, neben dem Einbezug von aus Kunststoff gefertigten Alltagsprodukten in der bildenden Kunst, an die Stelle der Transparenz zusätzlich die Flexibilität und Veränderlichkeit von Kunststoffen (wie z. B. Plexiglas), die den maßgeblichen Beitrag zur Betonung der Instabilität der künstlerischen Form liefern. Neben Barthes' Engagement das Plastik zu nobilitieren, schreibt der Philosoph dem Kunststoff auch selbst-generierende Fähigkeiten zu: Kunststoff ersetze nicht nur Formen (als Imitation), sondern bestimmen sogar die Erfindung neuer Formen“.¹¹⁸ Es handelt sich dabei laut Monika Wagner „nicht mehr [um eine] transparent gedachte, sondern [um] eine 'matière brute' Materialität“¹¹⁹, die sich eben durch ihre Vielseitigkeit, Universalität und Zufälligkeit auszeichnet.

Die Materialgerechtigkeit um 1900 vertritt die Auffassung, dass einzelne Materialien (wie z.B. Holz) aufgrund ihrer natürlichen und spezifischen Eigenschaften (wie z. B. Dichte, Härte und Spannkraft) nur für bestimmte Formen tauglich sind. So betrachtet „sind nicht alle Materialien für jede Form geeignet“.¹²⁰ Doch in der Praxis wird auch teilweise auf Materialien zurückgegriffen, die diesem Grundsatz nicht entsprechen. Das älteste Beispiel dafür stellen die nackten Marmorfiguren¹²¹ (statt Bronzefiguren) aus der Antike dar, die nicht frei aufrecht stehen, sondern mit einem Stützmotiv verbunden sind – weniger aus ästhetischen Gründen, als vielmehr um dem Kunstwerk die notwendige Stabilität zu verleihen. Bei näherer Betrachtung stimmt die Materialauswahl des Marmors eigentlich nicht mit der Theorie der Materialgerechtigkeit des 19. Jahrhunderts überein, denn das Material Bronze wäre aufgrund seiner Festigkeit und Beständigkeit deutlich besser geeignet. Stattdessen muss ein Teil der Standfigur zusätzlich erweitert werden, um ein mögliches In-sich-Zusammenbrechen des Kunstwerks zu verhindern. Doch in diesem Fall steht die Ästhetik des weißen Marmors als Ausdruck des *reinen* Materials bzw. des *Ideals* im Vordergrund. Auch unter den Anhängern der Materialgerechtigkeit des 19. Jahrhunderts wird in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit den antiken Standfigu-

117 Vgl. Wagner, „Vom Ende der materialgerechten Form“, S. 237.

118 Vgl. Barthes, „Plastik“, S. 81.

119 Vgl. Wagner, „Vom Ende der materialgerechten Form“, S. 238.

120 Ebd., S. 230.

121 Vgl. Ebd.

ren ihre primäre Forderung der formgerechten Verarbeitung des Materials ebenfalls hinter die ästhetische Wahrnehmung des *weißen* Marmors gestellt, obwohl es ihren Vorstellungen im engeren Sinn vollkommen widerspricht. Doch gegenüber dem zunehmenden Einsatz von Kunststoffen als Surrogate in der bildenden Kunst (zunächst innerhalb der nützlichen (bzw. angewandten) Künste wie z. B. dem Design), angepasst an das rasante Tempo der industriellen Revolution, äußern sich die Vertreter der Materialgerechtigkeit vergleichsweise radikaler als im Rahmen der kunstgeschichtlichen Rezeption der antiken Marmorfiguren. Die Praxis der Imitation, das Spiel der Illusionen, bezeichnen sie als Lüge – das „reine Material dagegen [scheint] Ehrlichkeit zu verbürgen“.¹²² Ferner führt das Konzept der Materialgerechtigkeit in Bezug auf die Abwertung von Kunststoffen gegenüber Naturstoffen Attribute wie Echtheit, Authentizität und ein gewisses Prestige ins Gefecht. Naturstoffe werden im direkten Vergleich zu Kunststoffen, die vorwiegend als Imitate agieren, in der Regel als *echt* bezeichnet. Mit diesem Argument der Echtheit versucht die Materialgerechtigkeit den materiellen und ideellen Wert der Naturstoffe verstärkt zu betonen und weist damit vehement darauf hin, dass genau dieser Anspruch des *Echten* dem imitierenden Kunststoff offensichtlich fehle und ihn zur Fälschung mache.¹²³

Durch das Festhalten der Materialgerechtigkeit an Naturstoffen, begründet durch die Theorie der formgerechten Verarbeitung des Materials, strebt diese eine Gegenposition zu den Kunststoffen an. Die Materialgerechtigkeit kommt bei diesen synthetisch hergestellten Materialien plötzlich nicht mehr zum Tragen – weniger in Bezug auf den Aspekt der Imitation, als vielmehr im Hinblick auf die Eigenschaften der Transparenz, Flexibilität und unendlichen Verformbarkeit des Kunststoffes. Im Falle der Lichtdurchlässigkeit, die unter anderem als eine der wichtigsten Voraussetzungen einer materiallosen Kunst betrachtet werden kann, spielt die Frage nach der Materialgerechtigkeit keine Rolle mehr, da es sich hier um den Versuch handelt das verwendete Material zu eliminieren, so dass es als materielle Substanz nicht mehr erkennbar ist. Das steigende, künstlerische Interesse am flexiblen Potenzial des Kunststoffes, welches mitunter den Beginn des *Plastikzeitalters* signalisiert (welches das zuvor sogenannte *Eiserne Zeitalter* verabschiedet), stellt das „Dogma der materialgerechten Form“¹²⁴ völlig in Frage, denn Kunststoffe, die zur Kategorie amorpher Materialien gehören, sind tendenziell in der Lage, verschiedenste Formen anzunehmen, die sich verändern, auflösen oder erst hergestellt werden können.¹²⁵ In diesem Fall greift die Theorie der Materialgerechtigkeit ins Leere, weil manche

122 Wagner, „Material“, S. 875.

123 Vgl. Ebd.

124 Wagner, „Vom Ende der materialgerechten Form“, S. 242.

125 Vgl. Ebd., S. 242.

Kunststoffe (wie z.B. Polyurethan) erst *mit* ihren Formen entstehen: „[S]ie sind vorher als Kunststoffe überhaupt nicht vorhanden, sondern nur als getrennte chemische Substanzen, die nicht nur vollkommen andere Eigenschaften, sondern auch andere Aggregatzustände aufweisen als der generierte Stoff“. ¹²⁶ Césars *Expansions*-Experimente zeigen diese neue Art der Formbildung wohl am besten, in dem der Künstler dem Polyurethan die Möglichkeit gibt sich auszudehnen und es ihm überlässt seine *eigene* Form zu finden.

¹²⁶ Wagner, "Vom Ende der materialgerechten Form", S. 241.

2.6. Material, Zeit und Vergänglichkeit/„Visualisierung des Prozesshaften“¹²⁷

Da bildende Kunst dauerhaft und haltbar sein soll, orientiert sich die traditionelle Kunst-auffassung ausschließlich an Materialien, die diese Attribute erfüllen. Sowohl der ideelle als auch der ökonomische Wert werden anhand jener Vorstellung gemessen. Die Kunst selbst – vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – setzt dagegen das Ziel diesem Anspruch nach Dauerhaftigkeit und Haltbarkeit zu trotzen, indem KünstlerInnen bildende Werke durch Instabilität *formlos* gestalten, d. h. neue, meist nicht-intentionale sowie selbst-verändernde Formen erproben. Neben der heterogenen Formenbildung, artikuliert sich hier auch eine Poesie der Vergänglichkeit, die durchaus ein endgültiges Auslöschen des Kunstwerks zur Folge haben kann. An die Stelle des oben beschriebenen Wertcharakter tritt nun die Ästhetik des Prozesses, des Zerfalls und des Ephemeren. Letztere lässt sich laut Christine Buci-Glucksmann als das beschreiben, „was genau zwischen seinem Erscheinen und seinem Verschwinden schwebt, eine Nicht-Zeit der Zeit, eine Zwischen-Zeit, die sich zwischen irgendwo und nirgendwo einschreibt.“¹²⁸

Jedes Material verändert sich über kurz oder lang und steht somit in enger Verbindung mit dem Faktor Zeit:

„Gewisse Materialien können in kürzester Zeit ihren Charakter durch äußere Einwirkungen wechseln [z.B. Eiskunst], andere können einem ständigen Änderungsprozeß unterworfen sein [z.B. Land-Art, Eat-Art] und schließlich gibt es Stoffe, die sich äußeren Einflüssen gegenüber relativ stabil erweisen [z.B. Ton, Stein und Bronze].“¹²⁹

Ton wird zunächst mittels Wasser für die künstlerische Bearbeitung formbar gemacht. Erst dann kann das Material dementsprechend geformt und später, um es wieder in den vorangegangenen Aggregatzustand zurückzuführen, durch hohe Temperaturen gebrannt werden.¹³⁰ Auch wenn gebrannter Ton leicht zerbrechen kann, reiht er sich dennoch im festen Zustand zu den gegenüber äußeren Einflüssen resistenten, künstlerischen Materialien. Vor der Moderne gehören Stein und Bronze zu den beliebtesten, physischen Stoffen bei der Herstellung von Kunstwerken, da sie sich durch Beständigkeit auszeichnen. Doch mit den Jahren verändert sich auch *ihre* materielle Oberfläche. Vor allem dann, wenn sie verschiedenen Wetterverhältnissen ausgesetzt sind. Bronze sticht hier besonders durch die grüne Alterungsschicht – Grünspan genannt – hervor.

127 Susanne Casser, *Abfall wird Kunst*, Hg. Heiner Hachmeister, Münster: Hachmeister 1992, S. 99.

128 Christine Buci-Glucksmann zitiert nach Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 37.

129 Nußbaumüller, *Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild zum Objekt*, S. 49.

130 Vgl. Ebd., S. 50.

Bei der Auswahl des Materials spielen auch dessen Eigenschaften in Bezug auf die Zeit eine zentrale Rolle. Diese hängt von der gewünschten Lebensdauer des Kunstwerks ab. Gerade die Verfallszeit von Materialien, die jahrhundertlang nur Desinteresse und Hohn geerntet haben, ist nun entscheidend für das künstlerische Schaffen. Es werden weniger Materialien mit hoher, materieller Resistenz verwendet, als dass vielmehr auf physische Stoffe zurückgegriffen wird, die sich als fragil, instabil und ephemere herausstellen. Für solche Kunstwerke setzt sich der Begriff „l'éphémère“ – das Vergängliche – in der Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts durch.¹³¹ Einerseits ist der Kunstschaffende an der Visualisierung des Verwandlungsprozesses – „das Fließen der Zeit, das Phänomen des Transitorischen und der selbstständigen Veränderung“¹³² – interessiert, andererseits fasziniert das Thema der Vergänglichkeit. Die Erkenntnis, dass das Leben mit dem Tod endet, manifestiert sich bereits in vielen Stillleben – den Trompes l'oeils – des 17. und späteren 18. Jahrhunderts. Die Vanitas-Motive lassen sich beschreiben als „Trauer um die Vergänglichkeit der Dinge, Bewusstsein ihrer Schönheit, ihrer Sinnlichkeit, der Lust, die sie bereiten, aber auch das Bewusstsein, daß sie vergehen, daß man selbst vergeht, daß die Zeit vergeht“.¹³³

Eng verbunden mit der Thematik der Vergänglichkeit ist die prozessuale Kunst der 1960er Jahre. Dem Prinzip der Aktionskunst verwandt, steht hier nicht das Ergebnis, sondern die Handlung bzw. Aktion sowie der Entstehungsprozess eines Bildes oder Objekts im Vordergrund. Kunstwerke der Prozesskunst zeichnen sich deshalb nicht durch qualitative Haltbarkeit aus, stattdessen veranschaulichen sie die Dimensionen Zeit und Raum, d.h. Hintergründe und Entwicklungen werden bewusst wahrnehmbar gemacht, die ansonsten leicht übersehen werden könnten: Denn „jede Veränderung im Raum [ist] eine Veränderung in der Zeit“, und so auch umgekehrt: „[J]ede Veränderung in der Zeit [ist] eine Veränderung im Raum [...]“¹³⁴ Dieser Visualisierung des Prozesshaften geht meist eine künstlerische Idee voraus, die diese Art des Kunstschaffens anders als die Aktionskunst zu einer konzeptuellen Kunst macht. Bei Werken der *Land Art* oder bei manchen Materialbildern (Antoni Tàpies, Alberto Burri, Anselm Kiefer etc.) handelt es sich in diesem Zusammenhang „in erster Linie [nicht] um die Materialien selbst – die im Vordergrund stehen – , [vielmehr dienen sie] der Visualisierung existentieller Vorgänge des Wachstums, des Zerfalls, der Auflösung und Vergänglichkeit oder fungieren als Zei-

131 Vgl. Nußbaumüller, *Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild zum Objekt*, S. 50.

132 Ebd., S. 51.

133 Daniela Hammer-Tugendhat, *Aspekte zur Geschichte der Kunst*, Vorlesungsskript Zyklus II, Universität für angewandte Kunst Wien 2009, S. 273.

134 Heinrich Theissing zitiert nach Nußbaumüller, *Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild zum Objekt*, S. 53.

chen für Energie, Spannung, Atmung und Reinigung.“¹³⁵ *Land Art* Arbeiten verändern sich im Laufe der Zeit, ändern ihr Erscheinungsbild aufgrund der Vegetation. Im Falle von Robert Smithons „Spiral Jetty“ sind rote Algen und weiße Kristalle verantwortlich für die auf biologischen Reaktionen basierenden Veränderungen dieser in einem Salzsee erbauten Spirale (Utah, USA).

Abfall bzw. Müll eignen sich sowohl für die Darstellung von prozesshaften Abläufen als auch für die künstlerische Spurensicherung im Sinne der Konzeptkunst besonders gut:¹³⁶

„Das Interesse von Künstlern wie Joseph Beuys, Felix Droese, Dieter Roth und Edward Kienholz gilt nicht primär Abfallmaterialien als solchen, sondern die abgelebten, verbrauchten Relikte des Alltags vergegenwärtigen Veränderungs- und Verwandlungsprozesse und konkretisieren geschichtliche Phänomene.“¹³⁷

Dieser grundsätzliche Anspruch der Vermittlung einer Idee zeigt sich z.B. bei Beuys in seinem erweiterten Kunstbegriff der „Sozialen Plastik“, die charakterisiert, dass Menschen schöpferisch tätig sind, um die Gesellschaft ins *Positive* zu lenken. So betrachtet ist Beuys' künstlerisches Verständnis einerseits eng mit einer sozialen Komponente verbunden – andererseits resultiert daraus auch, dass jeder Mensch eine/ein KünstlerIn sein kann, sofern er seine Fähigkeit *kreativ-zu-sein* auch für ein positives *Mitgestalten* der gesellschaftspolitischen Situation einzusetzen vermag. Dieses künstlerische *Formen* unserer Gesellschaft bezieht sich außerdem nicht auf ein „[von KünstlerInnen] geschaffenes, abgeschlossenes Werk der skulpturalen Kunst“¹³⁸, sondern verfolgt vielmehr die Tendenz einer geistig vermittelnden Transformation von negativer in positive Energie in Form von Materialien und deren speziellen Eigenschaften. Die Welt und das Leben der Menschen sind bestimmt durch ein fortwährendes Werden und Vergehen (Evolution), das verschiedene Bewegungen und Veränderungen auslöst¹³⁹: „Ziel der Kunst im Sinne der Theorie der 'Sozialen Plastik' ist es [demnach], die Grundstruktur des Prozesshaften aller Lebensvorgänge sichtbar zu machen, Veränderung und Bewegung zu provozieren und in Gang zu setzen.“¹⁴⁰ Um prozesshafte Abläufe hervorzurufen, ist es zum einen wesentlich, auf Materialien zurückzugreifen, die mehr oder weniger ohne großen Energieaufwand ihre Aggregatzustände verändern können und sich auch dadurch leicht formen lassen.¹⁴¹ Zum anderen kommt jeglicher Abfall bzw. Müll hier zum Einsatz, der sich

135 Casser, *Abfall wird Kunst*, S. 101.

136 Vgl. Ebd.

137 Ebd.

138 Ebd.

139 Vgl. Ebd. S. 102.

140 Ebd.

141 Vgl. Casser, *Abfall wird Kunst*, S. 103. Im Falle Beuysschen Plastik-Theorie spielt besonders das „Spannungsverhältnis gegensätzlicher Kräfte [...] wie der Polaritäten Wärme-Kälte, Chaos-Form, Verflüssigung-Erstarrung, Leben-Tod [...]“ eine Rolle. Nach diesen Kriterien sucht der Künstler auch seine Materiali-

durch langsamen oder schnellen Verfall ausgezeichnet. Darunter fallen sowohl organisch als auch chemisch verbrauchte Materialien sowie Gegenstände, die durch Einwirkung von inneren und äußeren Einflüssen „belebende Prozesse der Bewegung, Verwandlung und Veränderung“¹⁴² visualisieren. Ähnlich wie Benjamin spricht auch Beuys dem Abfall bzw. Müll die Fähigkeit zu „ein Stück Geschichte, das als Vergangenes abgetan und verdrängt [worden ist]“¹⁴³ in sich zu tragen.

In diesem Zusammenhang sind Dieter Roths Schimmelbilder und -objekte erwähnenswert. Roths künstlerisches Bestreben ist nicht darauf ausgerichtet seine Arbeiten nach deren Fertigstellung als vollendet zu betrachten. Ganz im Gegenteil, tritt dann erst der vom Künstler beabsichtigte Prozess in Erscheinung. Roth setzt dafür lediglich den Grundstein, indem er Materialien auswählt – d. h. willkürlich oder gezielt zusammenfügt – die eine Verschmelzung (im Falle der Schimmelbilder und -objekte meist biologischer Natur) miteinander von vornherein begünstigen. Natürliche Zerfallsprozesse machen Produkte des Alltags (von Lebensmitteln bis hin zu Kleidungsstücken) mit der Zeit unbrauchbar. Sie sind aufgrund verschiedener Alters- und Auslöschungserscheinungen nicht mehr genieß- oder tragbar. Roth möchte genau diese Phänomene in seinen Kunstwerken behandeln, denn der Vorgang der Transformation weist nicht nur auf Unbrauchbarkeit, Zersetzung und schließlich Vergänglichkeit und Tod hin, sondern auch „auf steti- ge Veränderung als Kennzeichen alles Lebendigen“.¹⁴⁴

en aus, die durch ihre materielle Beschaffenheit genau diese genannten Spannungsverhältnisse visualisieren können. Beuys verwendeten Materialien sind mannigfaltig, doch als zentral lassen sich Fett und Filz erwähnen.

142 Casser, *Abfall wird Kunst*, S. 110.

143 Ebd., S. 105.

144 Ebd., S. 114.

3. Der Filmstreifen als Material des Kinos/als Material der Kunst

3.1. Der Filmstreifen innerhalb der Filmavantgarde

Als sich aus Varietés und Wanderkinos Anfang des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts schließlich feste Kinos entwickeln, die ihre Programmschwerpunkte immer mehr auf Filme mit narrativen Handlungssträngen (angelehnt an die Literatur) statt auf kurze attraktionsreiche Filmfragmente¹⁴⁵ (Akrobatik, Exotik, Momentaufnahmen etc.) legen, steigt auch das Interesse des Bürgertums am Medium Film. Nicht nur bei den RezipientInnen gewinnt es an Aufmerksamkeit, auch zeitgenössische TheoretikerInnen beginnen sich für die Neuentdeckung zu faszinieren. Béla Balász begründet gemeinsam mit Arnheim, Krakauer, Pudwokin und Eisenstein den Beginn der filmästhetischen Theorie, die künstlerisch-theoretische Fragestellungen umfasst. Vor allem die klassische Filmavantgarde widmet sich der Frage nach der Eigenständigkeit des Films als autonome Kunstgattung. Noch in den 1920er Jahren galt der Film nicht als etablierte Kunst, wie es heutzutage der Fall ist. Der Beweis, dass der Film neue, interessante künstlerische Ansätze bietet, stand noch aus und musste nun erbracht werden. Meist sind es bildende KünstlerInnen, die den Film als künstlerisches Ausdrucksmittel entdecken: László Moholy-Nagy, Marcel Duchamp, Hans Richter und Man Ray. Fragen wie „Was ist Film? Was kann Film (was die anderen Künste nicht können)? Wodurch differenziert sich Film von den anderen Künsten?“ stellen dabei die Ausgangspositionen dar. Das sowjetische Kino der Montage sucht nach einer eigenen Filmsprache mittels verschiedenster Schnittvariationen. Der deutsche *Abstrakte Film* und das französische *Cinéma pur* (im Zeichen des *Dadaismus* und *Surrealismus*) experimentieren mit dem Rhythmus des Bildes.¹⁴⁶ Das Kombinieren und Zusammenwirken von gegenstandslosen Bildern, Musik, Rhythmus und Bewegung *im* und *durch* den Film steht dabei im Vordergrund, um eine in sich geschlossene Filmkomposition zu schaffen. Die aus dieser Bewegung entstehenden Avantgardefilme – exemplarisch dafür sind die Filme von Hans Richter, Viking Eggeling, Oskar Fischinger und Walter Ruttmann zu nennen – schaffen dabei in Kunsttheorie und Öffentlichkeit die Voraussetzungen, dass Film als eigenständige Kunst betrachtet wird. Auch wenn hier noch Verwandtschaften zur gegenstandslosen Malerei und Musik gegeben sind, gelingt es ihnen den Film von Literatur und Fotografie abzugrenzen.

145 Siehe Tom Gunning, „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“, *Meteor*, 4, 1996: Das *Kino der Attraktionen* ist ein von Tom Gunning geprägter Begriff, der sich auf Filme zwischen 1885 bis ungefähr 1913 bezieht.

146 Als Sammelbegriff für die Filmavantgarde der 1920er Jahren, die vor allem den *Reinen Film* verfolgt, wird in der Theorie der Filmavantgarde entweder *Cinéma pur* oder *Absoluter Film* verwendet.

Im Streben nach spezifisch kinematografischen Charakteristika, welche die künstlerische Unabhängigkeit des Films legitimieren sollen, wird das physische Filmmaterial als wesentlicher Bestandteil des Films jedoch aus den Augen verloren und das, obwohl sich FilmemacherInnen des *Abstrakten* Films und des *Cinéma pur* schon mit der direkten Bearbeitung des Filmstreifens – als künstlerischem Material – auseinandersetzen. Der *Abstrakte* Film bedient sich teilweise der Technik der Handkoloration¹⁴⁷ und im *Cinéma pur* zeigt Man Rays Verfahren des Rayogramms (*Le Retour à la Raison*, FR 1923) eine mögliche Bearbeitung des Filmstreifens: Er verteilt gesammelte dreidimensionale Alltagsgegenstände auf unbelichtetes Fotopapier und belichtet es. Der dadurch entstehende Effekt lässt dreidimensionale Gegenstände auf einem zweidimensionalen Medium *plastisch* erscheinen. Ein Reißnagel wird als Objekt in verschiedenen Graustufen erkennbar, indem sich manche Stellen dunkler (Nähe) oder heller (Ferne) darstellen. Aufgrund der Darstellung unscharfer Gegenständen werden Rayogramme auch im surrealistischen Film angewendet. Später entdeckt Peter Tscherkassky diese Technik mit seinem Film *Dream Work*¹⁴⁸ (AT 2001) wieder: „I realized that, [Man Ray] was the first who was doing what I were doing: creating films in the dark room by putting something onto raw material and throwing light onto it.“¹⁴⁹

Wenige experimentelle Filme, die dem Filmstreifen explizit begegnen, lassen sich jedoch bis auf das Jahr 1911 zurückdatieren, als der Deutsche Hans Lorenz Stoltenberg seinen heute verschollenen *Buntpfilm* herstellt.¹⁵⁰ Auch Len Lye bearbeitet für seinen Film *A Colour Box* (NZ 1935) den Filmstreifen mit der Direkttechnik der Handkoloration. Im Unterschied zum *Abstrakten* Film, in dem die verschiedenen Farben zur Akzentuierung der rhythmischen Spannung zwischen den geometrischen Formen (Linien, Rechtecken, Quadraten etc.) dienen, ist bei diesen oben genannten Filmen einzig und alleine die *rohe* Farbe auf dem Filmstreifen und ihre Wirkung in der Projektion wesentlich.

Erst in den späten 1960er Jahren folgen erneut Arbeiten, die die manuelle Bearbeitung des Filmstreifens ins künstlerische Zentrum stellen und in weiterer Form radikalisieren. Carolee Schneeman hat für ihren *Handmade* Film *Fuses* (USA 1964-67) das Filmmaterial mit Rasierklingen malträtirt (*scratching*), ihn bemalt, gestempelt, eingefärbt, eingeleicht und sogar im Backofen erhitzt. Etwa zeitgleich setzt sich auch das österreichische *Expanded Cinema*¹⁵¹ mit dem Filmstreifen und dessen plastisch-sinnlichen Qualitätä-

147 Jutz, *Cinéma brut*, S. 186, Lange-Berndt, „Zelluloid“, S. 245 sowie Susanne Marschall, *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren 2005, S. 289.

148 Der dritte Film seiner *Cinemascope*-Trilogie: *L'Arrive* (AT 1998), *Outer Space* (AT 1999).

149 Cyril Béghin/Stéphanie Delorme/Mathias Lavin, „Entretien avec Peter Tscherkassky“, in: *Balthazar*, 5, 2002, Zugriff am 20.03.2011 unter <http://cyrilbg.club.fr/tscherkanglais.html>

150 Jutz, *Cinéma brut*, S. 187.

151 Wichtige Vertreter wie Ernst Schmidt jr., Valie Export, Hans Scheugl und Peter Weibel durchbrechen die Erwartungen einer konventionellen Filmvorführung, weniger um den Film auf das Wesentliche zu reduzie-

ten auseinander, indem das Kinodispositiv¹⁵² aufgebrochen wird. In Bezug auf den Filmstreifen ist Hans Scheugls zzz: *Hamburg special* (AT 1968) von besonderem Interesse, in dem der Filmemacher anstelle eines Filmstreifens einen Zwirnsfarben in den Filmprojektor einlegt. Scheugl macht auf besondere Art und Weise auf das Zelluloid aufmerksam, indem er ein „falsches“¹⁵³ Material für die Projektion verwendet. So ein Bruch der Dispositive ermöglicht andere Rezeptionsformen, die wiederum andere, als nur die auf die Leinwand gerichteten Blicke, zulassen.

Neben die Praxis des *Handmade-* bzw. *Direct* Films, bei dem der Filmstreifen künstlich physisch (manuell, mechanisch) und/oder autogenerativ (physikalisch-chemisch, biologisch-bakteriell) beeinträchtigt wird, reiht sich das in den 1980er und 1990er Jahren verstärkt aufkommende ästhetische Verfahren *Found Footage* – das Sammeln von bereits belichtetem Filmstreifen – bei dem das filmische Material und dessen Bedeutungen *abstrahiert* werden. Die jeweiligen Eingriffe reichen von minimalster Veränderung bis hin zur kompletten Zerstörung des Filmmaterials. Ein *Found Footage* wird außerdem nicht ausschließlich durch formelle Veränderungen – Neumontage von Bild und/oder Ton – neu ausgelegt (z.B. Lisl Ponger, Martin Arnold, Bruce Conner), sondern auch mittels *Handmade* Methoden zusätzlich *physisch* – manuell, mechanisch und/oder autogenerativ – beeinträchtigt (z.B. Isidore Isou, Maurice Lemaitres, Peter Tscherkassky, Jürgen Reble, Dietmar Brehm, Phil Soloman). So ist es auch umgekehrt der Fall, dass ein

ren, wie es beim strukturellen Film der Fall ist, als die Möglichkeiten des Mediums um weitere Komponenten zu *expandieren*. Die Filme von Ernst Schmidt jr. zeigen in mehrfacher Hinsicht Brüche des Kino-Dispositivs: In *Ja/Nein* verschiebt sich die konventionelle Aufgabe des Vorführers (Filmrollen einlegen und wechseln, Projektion justieren etc.). Der Film zeigt einen projizierten Vorhang, der immer wieder auf- und zugeht. Die Aufgabe des Filmvorführers ist es, den realen Vorhang des Kinosaals möglichst im selben Rhythmus zu bewegen, wie der virtuelle Vorhang auf der Leinwand. Der Vorführer gestaltet so das Kinoereignis aktiv mit. In *Hells Angels* wird der Film vom Publikum gemacht. Vor der Vorführung basteln die ZuschauerInnen an der Kassa Papierflieger, die sie dann später gegen die weiße Leinwand werfen. Auch in *Prost* wird wieder der Einsatz des Publikums gefordert. Der Film zeigt nur eine weiße Linie auf schwarzem (Blankfilm-)Grund, die quer über die Leinwand von einem Bildrand zum anderen wandert. Jedes Mal wenn die Linie am jeweiligen Leinwandrand angekommen ist, soll das Publikum lautstark „Prost“ rufen. In *Schöpfung* wird eine Blankfilmschleife im Projektor während laufender Projektion mit bunten Filzstreifen bemalt. Produktion und Rezeption passieren gleichzeitig. Valie Exports *Tapp und Tast*-Kino verlässt im Gegensatz zu Schmidt jrs. und Scheugls Arbeiten den Kinoraum, geht auf die Straße und konfrontiert Passanten im öffentlichen Raum. Sie hängt sich einen Kasten mit zwei Löchern vor ihre Brüste. Durch diese zwei Öffnungen kann man diese für eine kurze Zeit berühren. Peter Weibel fordert dabei mit einem Megaphon die Passanten auf, sich dieses wunderbare Kinoerlebnis nicht entgehen zu lassen.

152 Die allgemeine Vorstellung einer konventionellen Filmvorführung, das sogenannte klassisch-dominante Dispositiv des Kinos folgt einem klaren Muster: Der Kinosaal ist verdunkelt, das einzige Licht im Raum bildet die Filmprojektion (bzw. die Reflexion der Projektion). Die Bestuhlung erfolgt in einer bestimmten Anordnung, sodass die Aufmerksamkeit des Publikums auf die vor ihm aufgebaute weiße, rechteckige Leinwand gerichtet wird. Ein Projektor im Rücken des Publikums projiziert den Film vorne auf die Leinwand. Das Publikum rezipiert dabei passiv. Es gibt eine klare Trennung zwischen dem Geschehen auf der Leinwand und dem Zuschauerraum. All diese aufgezählten Charakteristika dienen der Erzeugung einer Illusion.

153 Vgl. Schawelka, "More Matter with less Art?", S. 19: Eine Möglichkeit, um Material sichtbar zu machen, besteht zum einen darin, Objekte nicht mit dem dazu assoziativen Material herzustellen und zum anderen, die Objekte ihren ursprünglichen Kontexten zu entreißen. Die Verwendung eines „falschen“ Materials, das gewöhnlich für ein bestimmtes Objekt benutzt wird, führt zur Verwirrung. Die daraus resultierende plötzliche Umkehr der Wahrnehmung macht erst auf das eigentliche Material aufmerksam.

Handmade Film teilweise auf *Found Footage* Material zurückgreift. Meist wird bei dieser Praxis jedoch selbst gedrehtes Material, teilweise auch Blankfilm, als Ausgangspunkt verwendet (z.B. Stan Brakhage, Carolee Schneemann, Su Friedrich). Da das Zelluloid aufgrund der Nitrozellulose der natürlichen Verwesung unterliegt, wird auch diese Eigenschaft von Filmschaffenden als Ausgangspunkt aufgegriffen (z.B. Peter Delpout, Ernie Gehr, Hollis Frampton).

3.2. Ein kurzer Abriss: Gabriele Jutz' Theorie des *Cinéma brut*

Die zwei filmavantgardistischen Strömungen des *Abstrakten* Films und des *Cinéma pur* in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben etwas Wesentliches gemeinsam: Sie zeigen ein anderes, konträres Filmerlebnis, das dem konventionellen Kinodispositiv einerseits treu bleibt, sich aber andererseits vom narrativen Film komplett distanziert: Es wird keine Illusion vorgegaukelt, wie es im kommerziellen Kino der Fall ist, stattdessen wird das Medium Film selbst vor- und ausgestellt. Bei *Expanded Cinema*, *Handmade* und *Found Footage* liegt im engeren Sinn dieselbe Ambition (das Durchbrechen filmischer Illusion) vor, die Peter Tscherkassky „als Signum des Avantgardefilms“¹⁵⁴ bezeichnet.

Vergleicht man diese drei filmische Verfahren eingehend mit dem *Reinen Film* (eines *Cinéma pur* oder einem *Absoluten* Film), so gehen sie nicht mit dem diesen zugrundeliegenden Konzept einher, schon da sie sich auch Elementen außerhalb des *rein* filmischen annehmen, wie z.B. in Scheugls *zzz: Hamburg special* an die Stelle des Filmstreifens ein alltäglicher Zwirnsfaden tritt. Bei *Handmade* bzw. *Direct* Filmen werden häufig Utensilien (wie z.B. Rasierklingen) und Techniken aus dem Alltag verwendet, um die Filmemulsion zu beeinträchtigen. Parallel zu *Expanded Cinema*, *Handmade* und *Found Footage* führt jedoch der *strukturelle* Film¹⁵⁵ die Tradition des *Reinen* Films weiter. Exemplarisch ist Peter Kubelkas *Arnulf Rainer* (AT 1960). Hier reduziert der Filmemacher Film auf seine elementaren Bestandteile: Licht, kein Licht, Ton, kein Ton. *Strukturelle* FilmemacherInnen arbeiten mit dem Filmmaterial *rein* formalistisch, um sich dem Medium *selbstreferenziell* zu nähern. Die Verbindung von *Abstraktem* Film und *Cinéma pur* zu Malerei und Musik stellt einen wesentlichen Unterschied zum *strukturellen* Film dar. Letzterem soll nichts „Außerfilmisches“ Teil der Vorführung sein.

Diese Analyse des *Reinen* Films, der – grob ausgedrückt – zum Ziel habe, alles „Nichtfilmische“ möglichst auszusondern, sei laut Gabriele Jutz bis hinein in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts generell auf alle aufkommenden filmavantgardistischen Strömungen bezogen worden, obwohl sich bis dahin schon andere Praktiken innerhalb der Filmavantgarde abgezeichnet haben, die eigentlich weniger auf das *Reine* des Films abzie-

154 „Von Tag zu Tag. Filmkunst aus Filmmüll“.

155 Der Begriff *Structural* Film wird vom Avantgardehistoriker P. Adams Sitney geprägt, der seit Mitte der 60er Jahre Künstler wie Michael Snow (*Wavelength* USA 1966-67), Hollis Frampton (*Zorns Lemma*, USA 1970), George Landow (*Remedial Reading Comprehension*, USA 1971), Tony Conrad (*The Flicker*, USA 1965), Joyce Wieland, Kurt Kren uvm. darunter subsumiert. Die Form des Films steht dabei stark im Vordergrund, der narrative Inhalt hingegen eher dezentral. Neben statischer Kameraeinstellung benennt Sitney des Weiteren die Schleifenmontage, die Wiederholung und den Flicker-Effekt (stroboskopischer Effekt) als wesentliche Merkmale des *strukturellen* Films. Dieses Kennzeichen sind auch in den *Fluxus*-Filmen (George Maciunas) präsent.

len, sondern vielmehr mit den Attributen *roh* und *wild* auszuzeichnen seien. Diese Entwicklungen erfordern nach Jutz folglich eine andere theoretische Herangehensweise und sind nicht von den Grundlagen eines *Cinéma pur* her zu denken. Die Filmtheoretikerin möchte deshalb in ihrem jüngst erschienenen Buch *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde* den Begriff eines *Cinéma brut* (losgelöst vom *Cinéma pur*) vorschlagen, um jenen bisher noch ausgeschlossenen, avantgardistischen Gattungen, wie *Expanded Cinema*, *Found Footage* und *Handmade* einen Platz in der Theorie des Avantgardefilms einzuräumen. Vor allem letztere legen ihren Fokus auf die physische Grundlage des Filmstreifens, die den Bildträger als Material der Kunst erscheinen lassen.

3.3. Das Zelluloid: Trägermedium des Films und künstlerisches Material

Die Transparenz des Kunststoffs Zelluloid ist nicht nur für die bildende Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Interesse, um einer Überwindung des Materials immer näher zu kommen, sondern wird (bereits vor der Jahrhundertwende) auch aufgrund seiner Eigenschaft der Durchsichtigkeit als Trägermaterial für das neue Medium Film eingesetzt. Da sich das Zelluloid als künstlerisches Material zu Beginn als äußerst fragil (stark vergilbend, leicht entzündbar, höchst explosiv und vergänglich) herausstellt, wird es in der bildenden Kunst bald von beständigeren Kunststoffen wie Cellophan und Plexiglas abgelöst. Beim Film hingegen wird Nitrozellulose als Bildträger noch bis Ende der 1950er Jahren verwendet, bis sich schließlich die schwer entflammbaren „Sicherheitsfilme auf Acetat- oder Polyesterbasis durchsetzen“.¹⁵⁶

Am Anfang wird Film innerhalb eines bourgeoisen Verständnisses zunächst nicht als Kunst akzeptiert, sondern im Gegensatz zu Theater, Literatur und Malerei als triviale Unterhaltung für das Proletariat *abgestempelt*. Zu dieser Geringschätzung des Films trägt womöglich auch das Zelluloid bei. Filmvorführungen des frühen Kinos enden oftmals vorzeitig, da der im Kinoprojektor rollende Filmstreifen zu heiß gelaufen ist und plötzlich Feuer gefangen hat.¹⁵⁷ Zusätzlich ist das leicht entzündliche Material höchst explosionsartig. Diese anfängliche schlechte Reputation des Films *durch* das Zelluloid kann durchaus in enger Beziehung mit der jahrhundertelangen kunsttheoretischen Auffassung betrachtet werden, dass Werke der bildende Kunst dauerhaft sein und das Unveränderliche darstellen sollen.

Trotz dieser erheblichen „Mängel“ des Filmstreifens avanciert der Film zum festen Bestandteil der Populärkultur. Die allgemeine Begeisterung für das neue Massenmedium scheint offenbar nicht dazu beigetragen zu haben, sich möglichst bald um eine bessere und sichere Materialvariante als Bildträger zu bemühen. Das Hauptinteresse der ZuschauerInnen gilt beim Film ohnehin dem bewegten Bild und nicht dem Filmstreifen als materiellem Dispositiv des Films, das erst Kino und Film möglich macht. Es wird deshalb bewusst die Tatsache in den Hintergrund gerückt, „dass Fotografie und Film [eigentlich] Indizes, Abdrücke [sind], die durch Kombination von Lichtweinsteinwirkung und Chemie auf einer empfindlichen Oberfläche vom Objekt selbst hinterlassen [werden]“.¹⁵⁸ Die beson-

¹⁵⁶ Klaus Kramer, *Allgemeine Richtlinien für die Langzeitarchivierung von fotografischem Material in Museen und Archiven. Schadenserkenkung und Begrenzung bei Foto- und Filmmaterial, u. a. Behandlung von Nitrat-Filmmaterial und Glasnegativen*, Zugriff am 16.03.2011 unter http://www.klauskramer.de/Richt/ric_top.html#Brandgef%EF%BF%BDhrlicher%20Nitratfilm

¹⁵⁷ Ebd.: „Die erste Brandkatastrophe mit Nitratfilm ereignete sich 1897 während einer Filmvorführung anlässlich der Weltausstellung in Paris.“

¹⁵⁸ Gabriele Jutz, „Gedächtnis und Material. Strategien des Erinnerns in der zeitgenössischen Filmkunst“, *Die Verortung des Gedächtnis*, Hg. Moritz Csáky/Peter Stachel, Wien: Passagen Verlag 2001, S. 107-128,

dere Atmosphäre des Kinos lässt die technische Umsetzung vergessen, macht den Film dadurch zum Fokus des Auges und projiziert Erfahrungen der Außenwelt auf die weiße Leinwand. Doch wie Alexander Kluge im folgenden Zitat sehr bildhaft beschreibt, ist Film vielmehr als nur ein projiziertes Bild:

„Der Lichtbild-Apparat, den die Brüder Lumière in Europa und der Unternehmer Edison in den USA fast zu selben Zeit erfanden, war zugleich eine Kamera und ein Projektor. Das Gerät verknüpfte das 'Prinzip der Nähmaschine' (ein lichtempfindlicher Streifen wird an den Seiten gleichmäßig perforiert und kann durch Greifer, die in die Perforationslöcher greifen, vorwärts bewegt werden) mit dem 'Prinzip Fahrrad' (eine Kurbel sorgt für Vorwärtsbewegung). Alles übrige ist fotografische Technik: Optiken, Blenden, Negative, Positive[...].“¹⁵⁹

Abseits des kommerziellen Kinos gewinnt die Materialität des Bildträgers jedoch zunehmend an Interesse. Innerhalb des Avantgardefilms der 1960er Jahre (*New American Cinema*, 1. Generation des österreichischen Avantgardefilms) zeichnet sich eine Tendenz hin zu einem eigenständigen Genre ab, bei dem vorrangig die Beschaffenheit des Zelluloids im Zentrum künstlerischer Artikulation steht: der Materialfilm. Dabei treten der Filmstreifen und dessen spezifische Charakteristika während der Projektion in Erscheinung: „Dazu gehören Perforationslöcher, Randnummern, Kratzer und Fussel, Schleier¹⁶⁰, Al-longen¹⁶¹ und Startbänder, Positiv- und Negativfilm, Körnung, Bildstrich¹⁶², Blitzler, chemischer Zerfall etc.“¹⁶³ Unter diesen Begriff des Materialfilms werden *struktureller* Film und *Handmade*- sowie der *Found Footage* Film subsumiert.

Neben der intentionalen Manipulation des Filmstreifens (Beschleunigung des Alterungsprozesses; begünstigt entweder durch Kratzen und Ritzen oder autogenerativ) situiert sich auch die Vergänglichkeit des Filmstreifens im Sinne des selbstzerstörerischen Charakters von Nitrofilmen als künstlerischer Ausgangspunkt. Durch den unvermeidlichen Alterungsprozess – verschiedene Ablagerungen auf der Filmemulsion, unkontrollierte Archivierung etc. – wird das Zelluloid zu einem physischen Material mit Ablaufdatum. Oftmals dienen diese Bearbeitungsweisen zur Nobilitierung des fragilen Filmmaterials¹⁶⁴,

hier S. 112.

¹⁵⁹ Alexander Kluge, *Geschichten vom Kino*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 33.

¹⁶⁰ Ulrich Schmidt, *Professionelle Videotechnik. Analoge und digitale Grundlagen, Filmtechnik, Fernseh-technik, HDTV, Kameras, Displays, Videorecorder, Produktion und Studiotechnik*, 4., aktualisierte und erweiterte Auflage, Berlin/Heidelberg: Springer 2005, S. 265: „[D]er Film [weist] auch ohne Belichtung eine gewisse Dichte [auf], die als Schleier bezeichnet wird. Diese Dichte resultiert daher, dass einerseits das Trägermaterial [...] nicht völlig transparent ist und andererseits die Silbersalze zu einem geringen Teil auch ohne Lichtweinsteinwirkung entwickelbar sind [...]. Der Schleier ist daher konstant und wird kaum von der Entwicklung beeinflusst.“

¹⁶¹ Zur Akzentuierung einzelner Akte des Films. Wichtig für den Filmvorführer zur Orientierung.

¹⁶² Bildstrich ist ein unbelichteter Strich (Trennlinie) zwischen zwei Bildkadern.

¹⁶³ „Lexikon der Filmbegriffe. Materialfilm“, *bender verlag*, Zugriff am 26.05.2011 unter <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Materialfilm>

¹⁶⁴ Lange-Berndt, „Zelluloid“, S. 245.

denn obwohl es mittlerweile als Massenprodukt gilt, ist die Aufmerksamkeit dafür eher mäßig. Durch die Filmavantgarde erhält das von Anbeginn mit negativen Besetzungen behaftete Zelluloid erstmalig eine positive Bewertung. Es wird hier als künstlerisches Material gehandelt, das in die Reflexion über Film, Kino und Filmschaffen einbezogen wird.

Gerade hier lassen sich Parallelen zwischen Filmmaterial und dem Material in der bildenden Kunst bestimmen. Der veränderte Umgang mit Materialien seit der Moderne und die damit verbundene Häufung von alltäglichen Materialien in der Kunst als *Subjekte* in Theorie und Praxis ist durchaus auf den Film und das Zelluloid übertragbar. Der Filmstreifen als Material dient nun nicht mehr nur als materiale Grundlage des Films, auf dessen Emulsion sich durch bestimmte Lichteinwirkungen Bilder einschreiben lassen, sondern vielmehr auch als künstlerisches Material, das nicht notwendig mit seiner Verwendung innerhalb der Fototechnik verbunden ist. Die radikalste Form zeigt Nam June Paiks *Zen for Film* (USA 1964): Hier wird eine Blankfilmschleife auf eine weiße Leinwand projiziert. Mit der Zeit sammeln sich durch das wiederholte Vorführen des Films immer mehr Staub und Kratzer auf dem Filmstreifen an. Durch die Staubablagerungen enthält das zunächst *reine* Zelluloid bei der nächsten Projektion leichte Verfärbungen und macht somit jede weitere Vorführung einzigartig.¹⁶⁵ In diesem speziellen Fall findet die Präsentation *Zen For Film* nicht im Kino, sondern im *white cube* statt.

Im Gegensatz zur bildenden Kunst sei der Ur-Mangel eines jeden Filmmuseums laut Stephanie Käthow, dass es nicht seinen Gegenstand selbst – den Filmstreifen – ausstellen könne.¹⁶⁶ Sie betrachtet es darüber hinaus auch als wenig sinnvoll das Zelluloid zu präsentieren; denn ihrer Meinung nach habe „die äußere Struktur kaum Informations- und keinen künstlerischen Wert“.¹⁶⁷ Diese Aussage kann bereits mit Paiks Installation widerlegt werden, da er gerade diesen Aspekt – den Filmstreifen als künstlerisches Material mit Informationscharakter – thematisiert. Auch Rebecca Horns *Time Goes By*, eine Akkumulation 40.000 entwickelter Hollywoodfilmstreifen¹⁶⁸ zeigt, dass das Zelluloid als (konventionelles) Exponat – ohne Projektion – im *white cube* präsentiert werden kann. Bei beiden Arbeiten wird der Filmstreifen zum Synonym vergehender Zeit.

Peter Tscherkassky betont stets, dass er seine Filme für das Kino mache und ihn deshalb der *white cube* nicht interessiere. Im Vergleich zum Museum sei im Kino der Blick

165 Vgl. Eric De Bruyn, „Das erweiterte Feld des Kinos oder Übung im Umkreis eines Quadrates“, *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*, Hg. Matthias Michalka, Köln: König 2003, S. 160-185, hier S. 162.

166 Stephanie Käthow, „Mit allen Mitteln der Kunst: Der Film baut sich ein Museum. Staunende Blicke im Filmmuseum Berlin und anderen Tempeln der 'zehnten Muse'“, *Museum und Film*, Hg. Herbert Posch/Gottfried Fliedl, Wien: Turia + Kant 2003, S. 74-88, hier S. 78.

167 Ed.

168 Lange-Berndt, „Zelluloid“, S. 245.

des Publikums ausschließlich der weißen Leinwand zugewandt. Es finde ein *kollektives* (Film-)Erlebnis statt, bei dem die ZuschauerInnen an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit zusammenkommen. Tscherkassky bezeichnet deshalb das Kino gerne als „terroristisch“. Im *white cube* dagegen bestehe die Konzentration darin, möglichst viel zu sehen. Dafür bringe man sein eigenes Zeitbudget mit. Eben diese beiläufige Aufmerksamkeit, die der Filmprojektion im Museum geschenkt werde, sei für ihn nicht von Interesse.¹⁶⁹ Auch als er von einem portugiesischen Festival eingeladen wurde, seine Filme in einem Kunstraum (Galerie SOLAR¹⁷⁰) auszustellen, lehnte er zunächst ab. Letztlich entschloss er sich jedoch dazu seine in der Dunkelkammer physisch bearbeiteten Filmstreifen zum ersten Mal in Leuchtboxen¹⁷¹ zu präsentieren¹⁷²: Der Filmstreifen ist als Exponat (wie auch bei Horns Arbeit) ausgestellt und für die MuseumsbesucherInnen Kader für Kader betrachtbar. Hier gelangt der Film nicht als Film in den Kunstraum, stattdessen zeigt Tscherkassky die materiale Grundlage seiner Filme. Durch seine intensive Arbeit in der Dunkelkammer erscheint es nur folgerichtig, das Zelluloid als Material zu präsentieren, denn einerseits steckt hinter seiner künstlerischen (sehr taktilen) Auseinandersetzung äußerste Präzision und Akribie verbunden mit großem Zeitaufwand; andererseits ist der Filmstreifen *der* Grundstein für seine Filme. Selbst für Tscherkassky stelle „diese Form der Ausstellung einen logischen Schritt dar“¹⁷³, der in weiterer Folge auch als eine Art von *Making Of*¹⁷⁴ beschrieben werden kann. Für Tscherkassky bleiben diese Leuchtboxen jedoch immer „eine Fußnote, [...] die eigentliche Sache findet nach wie vor im Kino statt.“¹⁷⁵

Im Bezug auf (das Filmmuseum) und die Vorführung „konventioneller“ Filme, deren Fokus auf dem projizierten Bild liegt und die das Zelluloid als Trägermedium (nicht nur als

169 Vgl. „Von Tag zu Tag. Filmkunst aus Filmmüll“.

170 *Biografie Peter Tscherkassky*, Zugriff am 04.07.2011 unter

<http://www.tscherkassky.at/inhalt/biografie/Biographie.html>: „Juli 2006 [e]rste Einzelausstellung der [*Light Boxes*] mit jeweils 90 Sekunden Filmstreifen plus DVD-Loop der gleichen Sequenz (*L'Arrivée*, *Outer Space*, *Dream Work*, *Instructions*) unter dem Titel *FRAME BY FRAME* in der Galerie SOLAR (Vila do Conde, Portugal; gem. mit Apichatpong Weerasethakul *Waterfall*).“

171 Volker Pantenburg/Stefanie Schlüter/Erik Stein, „Ein physisches Kino. Gespräch mit Peter Tscherkassky“, *Kunst der Vermittlung. Aus den Archiven des Filmvermittelnden Films*, Zugriff am 04.07.2011 unter <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/gesprach-tscherkassky/> sowie siehe „Porträt – Peter Tscherkassky“, *Kurzschluss-Magazin*, Regie: Anne Garber, 01.07.2011, arte, 01.07.2011, Zugriff am 04.07.2011 unter <http://www.arte.tv/de/4006336.html>

172 Volker Pantenburg/Stefanie Schlüter/Erik Stein, „Ein physisches Kino. Gespräch mit Peter Tscherkassky“: „Der Projektor zeigt pro Sekunde 24 Segmente des Filmstreifens. Er zerhackt, was ich in der Dunkelkammer hergestellt habe, wo ich oftmals über die Begrenzung des einzelnen Kaders hinausgehend belichte. In den Leuchtboxen kann man den Film anhalten und noch einmal ein Segment von 90 Sekunden mit dem Auge begehbar machen und zwar mit einer eigenen Zeitlichkeit. Um eine solche Idee zu vermitteln, wie das ganze im Kino aussieht, in dieser zerhackten Abfolge, gibt es dann den DVD-Loop dazu auf einem kleinen Monitor zu sehen.“

173 Ebd.

174 Ebd.: Einer der InterviewpartnerInnen stellt diesen Vergleich an: „Insofern wird nicht der Film als Film in den Kunstraum übertragen, sondern man könnte sagen das 'Making Of' bzw. eine Art von 'Making Of'.“

175 Ebd.

reiner Bildträger, sondern eben auch als materiellen Informationsträger) bewusst in den Hintergrund treten lassen, trifft der zweite Teil von Käthows Aussage vielleicht zu einem gewissen Grad zu. Wenn jedoch die Rede vom Avantgardefilm ist – bei dem auch der Filmstreifen als physisches Material die Projektion beeinflussen kann – tritt genau der umgekehrte Fall ein, denn hier dient das Zelluloid auch der künstlerischen Artikulation. Dem scheinbaren „Ur-Mangel eines jeden Filmmuseums“¹⁷⁶ kann eventuell die jüngst im Filmmuseum Wien stattgefundene *Expanded-Cinema* Veranstaltung „Live Cinema“ entgegen gehalten werden. Dabei verlagert sich der Vorführraum mitten unter das Publikum. Die vier dafür verwendeten 16mm Filmprojektoren „werden zum Instrument und die darin abgespielten Loops werden vor Ort mechanisch und chemisch zersetzt“¹⁷⁷. Gleichzeitig kann nun die Produktion und Rezeption des vorgeführten Films erlebt werden, wie etwa das Einlegen des Filmstreifens in den Filmprojektor und die unmittelbare Bearbeitung. Hier nützt ein Filmmuseum die Gelegenheit Zelluloid *auszustellen*, auch wenn es nicht wie beispielsweise in einem Museum der bildenden Kunst selbst als Ausstellungsstück präsentiert wird. So ließe sich im Sinne des vorliegenden Textes, der sich aus der Bildung eines (breiten) Bewusstseins für die materiellen Grundlagen des Films/Kinos produktive Resultate für die reflektierte Beschäftigung (sei sie rezipierend oder produzierend) mit dem Medium erwartet, argumentieren: Film passiert immer durch Projektion, auch bei den sogenannten Materialfilmen, deren Fokus auf dem Filmstreifen als physischem Material liegt – jedoch nicht um das Zelluloid als Exponat auszustellen, sondern es *filmisch* d. h. im dunklen Kinosaal mit Projektoren zu präsentieren. Film *funktioniert* am besten innerhalb der Architektur des Kinos und der Filmstreifen ist essentieller Teil dieses Dispositiv und (eines der) Fundament(e) des Kino- und Filmerlebnisses. Film *ist* materielles Objekt und immaterielle Bilderprojektion *zugleich*, beides kann durch die Kino-/Filmvorführung erfahren werden. Eine Ausstellung des Filmstreifens allein mag die materielle Komponente des Films hervorheben, gleichzeitig jedoch *vergisst* sie andere Aspekte des Mediums vollends. Ob ein Film nun die materielle Basis seiner selbst offensichtlich macht bzw. problematisiert ist eine andere (entscheidende) Frage und im Sinne des oben genannten Anliegens dieses Textes wird hier weiterhin für die verstärkte Aufmerksamkeit bezüglich jener Filmkunstwerke plädiert, die sich auf verschiedenste Art und Weise mit ihrer sozusagen zweiseitigen Identität auseinandersetzen.

176 Käthow, „Mit allen Mitteln der Kunst: Der Film baut sich ein Museum“, S. 78.

177 „Live Cinema. Daichi Saito/Karl Lemieux. Live Cinema“, *Programmheft des Österreichischen Filmmuseums*, Hg. Regina Schlagnitweit/Alexander Horwath, 8. Mai 2011, S. 34-35, hier S. 34.

3.4. Der *Found Footage* Film/Vom Suchen und Finden

Grundsätzlich versteht man unter dem Begriff *Found Footage* Film eine Auseinandersetzung mit Bildern aus einem anderen Kontext. Bei *Found Footage* handelt es sich um vorgefundenes Material, das unterschiedliche Quellen (der Massenmedien) vorweist und ebenso verschiedenartig bearbeitet werden kann. Dieses künstlerische Verfahren greift nicht nur auf *Outtakes* (Ken Jacobs' *Perfect Film*¹⁷⁸) zurück, sondern eignet sich auch eigens in den Filmarchiven ausgewähltes Material¹⁷⁹ gezielt an (Sharon Sandusky, Gustav Deutsch, Peter Delpéut). Dem nicht-interventionistischen Film¹⁸⁰, bei dem das Filmmaterial unverändert bleibt und dem *New Montage* Film¹⁸¹, bei dem Bild und/oder Ton neu montiert werden, stehen *Found Footage* Filme gegenüber, in denen der Filmstreifen mittels *Handmade* Techniken¹⁸² direkt manipuliert wird, um eine Re-Kontextualisierung des Fremdmaterials hervorzurufen. Letzteres wird in 3.2. Der *Handmade* Film/Vom Bearbeiten und Beschädigen noch eingehend – unter anderem auch als Technik, die ohne Rückgriff auf bereits belichtetes Zelluloid auskommt – behandelt.

„Found-footage filmmaking, otherwise known as collage, montage, or archival practice, is an aesthetic of ruins. Its intertextuality is always also an allegory of history, a montage of memory traces, by which the filmmaker engages with the past through recall, retrieval and recycling.“¹⁸³

Found Footage wurde bereits gesehen und entsprechend einer ursprünglichen Intention („an original production context“¹⁸⁴) benutzt. Die bereits gefilmten und gesehenen Bilder werden nun wiederverwertet (recycelt), indem sie in der Regel neu interpretiert, kombiniert und arrangiert werden. Die Arbeit mit *Found Footage* ist nicht ausschließlich dem avantgardistischen Film vorbehalten. Seit es die Kinematografie gibt, wird auf Fremdma-

178 In diesem speziellen Fall berichten die Filmwissenschaftlerinnen Christa Blümlinger und Gabriele Jutz von zwei unterschiedlichen Versionen, die den Fundort des Filmmaterials betreffen. Blümlinger schreibt „in einem New Yorker Second Hand-Laden“ (Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 13). Gabriele Jutz, hingegen, schreibt, „dass der Filmemacher [das Filmmaterial] in der Abfalltonne eines Fernsehstudios gefunden [habe].“ (Jutz, *Cinéma brut*, S. 176.) Im Gegensatz zu Jutz' Aussage, wird Blümlingers Version im Text *Films that tell time. A Ken Jacobs Retrospective* bestätigt: „Perfect Film is literally a found film. Jacobs, foraging through a second-hand shop on Canal Street, found the footage [...] in a bin of used film reels.“ (Tom Gunning, „Films that tell time: The Paradoxes of the Cinema of Ken Jacobs“, *Films that tell time. A Ken Jacobs Retrospective*, Hg. David Schwartz, New York: American Museum of the Moving Image 1989, S. 5.)

179 Vgl. Jutz, „Cinéma Brut. Zum utopischen Potenzial des Obsoleten in der Filmavantgarde“, S. 72.

180 z.B. Minimalster Eingriff der Tonspur bei Ken Jacobs' *Perfect Film* (USA 1986).

181 z.B. Verwendung von heterogenes *Found Footage* bei Bruce Connors *A Movie* (USA 1958).

182 z.B. Kratztechnik bei Carolee Schneemanns *Fuses* (USA 1964-67), Laserpointer bei Peter Tscherkasskys *Outer Space*, (AT 1999), Zerstörung der Filmemulsion durch autogenerative Prozesse bei Jürgen Rebles *Zillertal*, (DT 1997).

183 Catherine Russell, „Archival Apocalypse: Found Footage as Ethnography“, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Hg. Catherine Russell, Durham/London: Duke University Press 1999, S. 238-254, hier S. 238.

184 Ebd.

terial zurückgegriffen. Einer der Pioniere des Schnitts Edwin S. Porter greift bereits 1902 bei seinem Film *The Life of an American Fireman* auf vorgefundene Brandszenen (aus dem Edisons Filmlager) zurück.¹⁸⁵ Meist spielen finanzielle Motive dafür eine maßgebliche Rolle – ist es doch schlichtweg billiger bereits existierende Filmaufnahmen erneut zu verwenden, als selbst kostspielig einen Film zu drehen. Teilweise wird auch in Spielfilmen *Found Footage* eingesetzt. Vor allem aber der Dokumentarfilm versucht mittels Original- oder Archivaufnahmen Beiträge glaubwürdiger zu gestalten.

Der kanadische Filmtheoretiker William C. Wees versucht die große Vielseitigkeit von *Found Footage* Filmen zu kategorisieren, in dem er in seinem Text "Found Footage und Fragen und Repräsentation"¹⁸⁶ drei Varianten der Verwendung von *Found Footage* unter dem Aspekt des jeweiligen Repräsentationsmodus subsumiert: Er untersucht den Kompilationsfilm (Repräsentation der Realität), den Aneignungsfilm (vorwiegend Videoclips: z.B. *In Bloom* von Nirvana und *Man in the Mirror* von Michael Jackson) und den *Collage-Film* (Infragestellung der Repräsentation der Realität), der *Found Footage* im Avantgardefilm verankert. Beim Kompilationsfilm – diese Bezeichnung prägt Jay Leyda in seinem Buch *Films Beget Films*¹⁸⁷ – werden meist Archivbilder verwendet. Typisch für eine dokumentarische Ästhetik begleitet solche Filme ein (Off)-Kommentar, der der/dem BetrachterIn über das Geschehen geradlinig und verständlich *berichtet* und vom Publikum nicht in erster Linie eine kritische Auseinandersetzung mit der Materie verlangt: Der Kommentar erweist sich als so dominant, dass die/der BetrachterIn der Logik seiner Bilder folgt. Beim Kompilationsfilm ist es im Vergleich zum Aneignungsfilm also Voraussetzung, dass die Archivbilder (als Zitate) Realität darstellen und von der/vom FilmemacherIn so montiert werden, dass die ZuschauerInnen sie als „wahr“ empfindet. Das Aneignungsbild dagegen erweckt Emotionen, die jedoch eher an der Bildoberfläche haften bleiben. Das Bild bleibt im Raum stehen und ist nur eine Simulation eines Zitats unter vielen anderen simulierten Zitaten: Eine Anhäufung von *Found Footage* Bildern ohne (de-)konstruktive Bearbeitung, die keinerlei kritische Auseinandersetzungen zulässt.

Beim avantgardistischen Collage-Film, der dritten Untergattung des *Found Footage* Genres laut Wees, wird die Repräsentation der Wirklichkeit in Frage gestellt. Der Begriff schließt an die Technik der *Collage* in der Malerei (*Kubismus*) an. Durch die Montage wird der konventionelle Filmverlauf – teilweise nur durch sehr kurzes Aufblitzen einzelner Bilder – gebrochen. Auch der französische Filmemacher und Filmkritiker Yvann Beauvais stellt den *Found Footage* Filmen das Verfahren der *Collage* gegenüber: Durch

185 Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. Vorwort.

186 William C. Wees, "Found Footage und Fragen der Repräsentation", *Found Footage Film*, Hg. Cecilia Hausheer/Christoph Settele, Luzern: Viper/zyklop 1992, S. 36-53.

187 Jay Leyda, *Films beget Films. A Study of the Compilation Film*, London: George Allen & Unwin 1964.

die jeweilige Auseinandersetzung der Filmschaffenden erfährt das Fremdmaterial ...

„eine andere Auswertung. Diese besondere Verwertung begünstigte seit langem das Entstehen einer spezifischen Kinematographie, die sich im Bereich der Collage ansiedeln lässt, die sich anfangs dieses Jahrhunderts [20. Jahrhunderts] in der Malerei durchsetzte und vor allem für die Dadaisten von großer Bedeutung war.“¹⁸⁸

Auch der Filmemacher Bruce Conner, selbst Grenzgänger zwischen den Welten des Kinos und der bildenden Kunst, schreibt die Technik der Collage dem avantgardistischen Film zu. Für ihn stelle der Film immer eine collagierte Form dar, da das filmische Endprodukt aus individuellen Aufnahmen bestehe, die durch Montage nach den Vorstellungen des Filmemachers zusammengefügt werden.¹⁸⁹ Diese individuellen Aufnahmen bestünden wiederum aus einzelnen Kadern, den Bausteinen des Films. Die Bewegung im Film sei so gesehen reine Illusion, die der Trägheit des menschlichen Auges geschuldet ist. Film ist bloß die schnelle (zu schnelle) Aneinanderreihung von einzelnen Standbildern. Peter Kubelka formuliert dies mit dem folgenden Zitat treffend: „Cinema is not movement. This is the first thing. Cinema is not movement. Cinema is a projection of stills – which means images which do not move - in a quick rhythm.“¹⁹⁰ Das einzelne Bild ist nicht mehr ausschließlich der filmischen Bewegung untergeordnet – sondern als still wahrgenommen. Im konventionellen Film ist das Abbilden die wesentliche Methode, mit der unmittelbaren Folge, dass Machart und Technik des Films dahinter zurücktreten müssen. Der filmische Effekt, die Illusion von Bewegung durch die Aneinanderreihung von 24 Bildern die Sekunde überschattet, den eigentlichen Entstehungsprozess des Filmbildes. Nicht nur rücken die einzelnen Standbilder in den Hintergrund, auch das Material als solches gerät dadurch in Vergessenheit.

Obwohl der Film bei formellen Veränderungen noch keine Beschädigung des Filmbildes aufweist, wird die Aufmerksamkeit des Publikums bereits auf die materiale Oberfläche gelenkt.¹⁹¹ Hier verweist das jeweilige Bild nicht mehr ausschließlich auf das, was es darstellt, sondern baut eine Metaebene auf, die unsichtbare und/oder neue Bedeutungen des Bildes erkennen lässt. Eine veränderte Wahrnehmung kann durch Wiederholungen einzelner Kader¹⁹², durch Verlangsamung der Originalaufnahmen¹⁹³, durch Ka-

188 Yann Beauvais, „Verloren und wiedergefunden“, *Found Footage Film*, Hg. Cecilia Hausheer/Christoph Settele, Luzern: Viper/zyklop 1992, S. 8-25, S. 8.

189 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 16.

190 Peter Kubelkas Zitat zitiert nach Laura Mulvey, „Death 24 times a second: the tension between movement and stillness in the cinema“, *Filmavantgarde Biopolitik*, Zugriff am 19.08.20011 unter <http://www.b-books.de/biopolitik/lm-death.htm>

191 Vgl. Peter Tscherkassky, „Weißes Rechteck und Schwarzes Quadrat“, S. 43.

192 Schleifenmontage bei Malcolm Le Grices *Berlin Horse* (GB 1970)

193 Zeitlupenaufnahme bei Ernie Gehrs *Eureka* (USA 1974)

derverschiebungen¹⁹⁴ oder durch Nahaufnahmen von Bildausschnitten¹⁹⁵ erfolgen. Auch das Einfügen von Zwischen- und Untertiteln ermöglicht andere Sichtweisen auf das filmische Material. Ein anderes beliebtes Verfahren bei *Found Footage* KünstlerInnen ist die Manipulierung der Tonspur.¹⁹⁶ In Lisl Pongers *Found Footage* Filmen *Passagen* (AT 1996) und *déjà vu* (AT 1999) erhalten die Reiseaufnahmen durch das Hinzufügen einer anderen Tonspur eine unglaubliche Tragik: Mehrere Menschen erzählen von erzwungenen Reisen, die sie erleben mussten, während die Bildspur naive Urlaubsfilm diverser AmateurfilmemacherInnen zeigt. An anderer Stelle zeigt Pongers filmische Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus private Urlaubsaufnahmen. Zu sehen sind weiße Touristen, die vom Fremden fasziniert sind – im gleichen Atemzug sprechen Eingeborene auf der Tonspur über „die Fremdheit der weißen Besucher“. Aufgrund der Bearbeitung der Filme lenkt Ponger vom Bild als Ab-bildung ab, ermöglicht einen Blick auf das *hors champ*, „das Jenseits des Bildfeldes, das Außen und das Gegenüber“.¹⁹⁷

Das oben bereits erwähnte Zitat Kubelkas bringt Martin Arnolds *pièce touchée* (AT 1989) eindrücklich auf den Punkt. Der Filmemacher verwendet in seinen *Found Footage* Filmen meist Szenen des klassischen Hollywoodkinos aus den 30er bis 50er Jahren. Allerdings entnimmt er den Originalfilmen lediglich einige Sekunden Bildmaterial, um es mittels stets wechselnder Schnittabfolgen zu einer längeren Filmsequenz auszudehnen. Bei *pièce touchée* dient eine achtzehn Sekunden lange idyllische Szene eines Ehepaars (inklusive stereotyper Rollenverteilung) als Ausgangsmaterial: Ein Mann kommt offensichtlich von der Arbeit zur wartenden Ehefrau nach Hause. Während er das Haus betritt, sitzt sie erwartungsvoll und zeitungsliegend auf einem Wohnzimmerstuhl. Als sich der Mann nach dem Schließen der Haustür der Frau nähert, küssen sie sich zufrieden und treten nacheinander wieder aus dem Bild. Dabei befinden sich die zwei Protagonisten in Arnolds *pièce touchée* kontinuierlich in einer Vorwärts- und Rückwärtsbewegung, wobei kein einzelner Kader übersprungen wird (Minimalster Eingriff = Maximum an Output). Der natürliche Ablauf der Körperbewegungen wird durch die zahllosen Schnitteinheiten regelrecht unterbunden. An dessen Stelle rückt nun ein stets alternierendes Heben und Senken. Außerdem spielt Arnold mit Wiederholungen, Umkehrungen und Spiegelungen einzelner Kader, die einen gewöhnlichen Filmverlauf niemals zulassen. Auf einmal nehmen mechanische Bewegungen das Bild ein: Die Figuren bekommen Ticks, Zuckungen, Stöße etc. Es entsteht eine Mechanisierung des Bildes: Durch Arnolds Montagetchnik wird der Filmverlauf immer wieder gestört.

194 Das Reproduzieren und Weglassen einzelner Kader bei Marin Arnolds *pièce touchée* (AT 1989)

195 Detailästhetik bei Gustav Deutsch' *Welt Spiegel Kino* (AT 2005)

196 Vgl. Jutz, *Cinéma brut*, S. 177.

197 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 133.

Im Maureen Turims Text „Eine Begegnung mit dem Bild“¹⁹⁸ nimmt dieses durch Schnitt erzeugte Zucken noch eine weitere Komponente ein: Turim bezeichnet das Zucken als *Symptom* des Films. Mittels des Schnitts werde die Bildoberfläche in Einzelteile gebrochen. Die Aufmerksamkeit des Betrachters sei nicht mehr ausschließlich auf die Handlung gerichtet – charakteristisch für die klassische Hollywood-Filmsprache des *invisible story telling* – stattdessen stehen bestimmte Details nun im Mittelpunkt des Interesses. Um den narrativen Fluss der Handlung im klassischen Hollywoodfilm möglichst aufrecht zuhalten, wird das Filmmaterial *unsichtbar* geschnitten, sodass der Eindruck von Kontinuität vermittelt wird. Arnold versucht in seinen *Found Footage* Filmen genau das Gegenteil zu erreichen. Er macht den Schnitt konsequent sichtbar. Er tendiert zum *visible story-telling*. Der sogenannte sichtbare Schnitt als Bruch ermöglicht eine differenzierte Lesart dieser Szene: Zu Beginn des Films, als die Frau noch alleine ist, rückt vor allem das Zucken ihrer Finger in den Vordergrund. Sie wirkt nervös und man bekommt eher den Eindruck von einer einsamen Haus- als einer glücklichen Ehefrau. Durch den fortwährenden Wiederholungsgestus der Bilder in Arnolds Filmen werden auch Tabuthemen wie Gewalt und Sexualität in den Filmen der 30er bis 50er Jahre (die allesamt unter dem Eindruck des Production Code entstanden sind) unterschwellig angesprochen. Das Vor- und Zurückbewegen beim Begrüßungskuss des Ehepaares löst so durchaus sexuelle Assoziationen aus.

Bruce Conner hingegen bedient sich in *A Movie* (USA 1958) der Heterogenität unterschiedlichster *Found Footage* Quellen, entnimmt meist nur wenige Sekunden Material und setzt jene mittels Montage mit sehr kurzen Schnitten zu einem neuen Bildgefüge zusammen. Sehr gerne verwendet er *Educational Films* als Quelle für seine *Found Footage* Filme, da diese – fast peinlich – bemüht sind möglichst objektiv zu erscheinen und eine persönliche Handschrift bewusst zu vermeiden versuchen. Das Bild soll weitestmöglich von jeglicher Referenzialität des Originals gelöst sein. Auch Dokumentarfilme, B-movies (meist Kriegsfilme), Zeichentrickfilme (z.B. Mickey Mouse), Vor- und Nachspannmaterial und TV-Werbung finden sich in Conners Arbeiten wieder. Mittels der Schwarz-Weiß-Ästhetik versucht Connor das Material zu homogenisieren bzw. zu vereinheitlichen. Auch über die einspurige Tonebene – schwerpunktmäßig Populärmusik – stellt er eine gewisse Kontinuität her.

Die einzelnen Filmfragmente werden in *A Movie* aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen. Erst wenn Conner die heterogenen Bildquellen miteinander verknüpft, wird ein Prozess der Re-Kontextualisierung der Bilder in Gang gesetzt. Durch die Loslösung der ein-

198 Maureen Turim, „Eine Begegnung mit dem Bild. Martin Arnolds 'pièce touchée'“, *Avantgardefilm Österreich*, Hg. Alexander Horwath/Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1995, S. 301-307.

zelen Bildquellen von jeglicher Referenz, verwandeln sich die Bilder zu Bildern ohne feste Bezugspunkte, die in andere Kontexte transformiert werden. Fern einer Verwendung des Filmbilds zur Vermittlung von Authentizität (der Technik des Dokumentarfilms), lässt dieser Collage-Film durch die neue Anordnung der Bilder einen Transfer zu, durch den neue Zusammenhänge, neue Bedeutungen entstehen. Was in *A Movie* auf dem ersten Blick wie willkürlich zusammengewürfelt erscheint, ergibt letztendlich ein Thema – Gewalt, Katastrophen und Krieg. Selbst die Präsentation der Bilder ähnelt stark einer katastrophalen Erfahrung: Unvorhersehbar und diskontinuierlich scheinen die verschiedenen Bilder jeweils nur wenige Sekunden in der Projektion auf, prasseln erbarmungslos auf das Publikum ein. Aufgrund der hohen Schnittfrequenz ist es unmöglich alle Details wahrzunehmen, doch einzelne Momente bleiben im Gedächtnis haften, die im Augenblick des Sehens ein Gefühl der Erinnerung auszulösen vermögen, das stets in der Gegenwart verankert ist.

Benjamin erkannte das „[...] Kino¹⁹⁹ als Instrument des 'shock of modernity', a sign of the transience of the present as one in a series of discontinuous moments.“²⁰⁰ Er bezieht sich dabei auf die Flüchtigkeit des Films während der Projektion, die es der/dem RezipientenIn unmöglich mache die Filmaufnahme im Gedächtnis zu fixieren, sie *festzuhalten*. Daraus schließt Benjamin nicht zuletzt den Verlust der Aura, der durch die technische Reproduzierbarkeit des neuen Medium entstehe. Doch in seinen Thesen über den Begriff der Geschichte setze Benjamin laut Blümlinger genau diesen (filmischen) Aspekt der *flüchtigen Wahrnehmung* voraus, um „Vergangenes historisch zu artikulieren“²⁰¹: „Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur das Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“²⁰² Das Publikum sieht sich in *A Movie* einerseits mit einem ruinenhaften Bildgefüge konfrontiert, das Fragmente zeigt, die unter anderen Umständen und mit anderen Intentionen gedreht und geschnitten worden sind. Andererseits hetzt Connor es von historisch-bekanntem, vorgefundenen Bildern von einer katastrophalen Erfahrung zur nächsten. Benjamin versteht Geschichte als „eine einzige Katastrophe“²⁰³, die in Con-

199 Russell, „Archival Apocalypse: Found Footage as Ethnography“, S. 246: Film als aufkommendes Massenmedium Anfang des 20. Jahrhunderts bietet die Möglichkeit Informationen in großen Mengen zu verbreiten, was das menschliche Gedächtnis jedoch an seine Grenzen *Gesehenes* zu speichern stoßen lässt. Kontinuierliches Erzählen im Film vermittelt räumliche und zeitliche Kontinuität. Der verstärkte Einsatz von Narration im frühen Kino (ab 1906) dient demzufolge nicht nur als Lockruf an das bürgerliche Publikum ins Kino zu gehen, sondern konstatierte sich auch als „Schutz“ vor der „Bedrohung“ kinematografischer Kontinuität.

200 Ebd.

201 Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 19.

202 Benjamin zitiert nach Ebd., S. 19.

203 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 697.

nors Film aufgrund der Kurzschnittmontage entsprechend visualisiert betrachtet wird. In seinem Verständnis von Geschichte als fortwährender Katastrophe liegt seiner Ansicht nach auch die Möglichkeit verborgen sich von der Geschichte zu befreien, das ewige Kontinuum der Geschichte zu sprengen.²⁰⁴ Katastrophen zeichnen sich in Benjamins Geschichtsverständnis durch Ausnahmezustand, Unvorhersehbarkeit und Diskontinuität aus. In diesem Zusammenhang ist der Begriff der Befreiung zu verstehen, die plötzlich auftritt und dabei eben „das Kontinuum der Geschichte [aufsprengt]“.²⁰⁵ In *A Movie* sind die Filmbilder für die Rezipienten nur sehr kurz wahrnehmbar. Im aufblitzenden Bild werde die Geschichte zum Stillstand gebracht. Auf diesem Stillstand der Zeit beruht auch Benjamins Konzept der *Dialektik im Stillstand*, das im Bild zum Ausdruck kommt. Das dialektische Bild ist...

...„dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt bildhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine reine zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt ein dialektische: nicht zeitlicher[,] sondern bildlicher Natur“.²⁰⁶

In Blümlingers Worten bedeutet das nichts anderes als das das Filmbild nicht als ein *Abbild* von Geschichte gesehen werden kann, sondern mit Benjamin als *Denkbild*, als Prozess zu begreifen ist²⁰⁷: Die Möglichkeit Geschichte im Aufblitzen des Vergangenen „in der Gegenwart des Erkennens“²⁰⁸ zu erfahren. Im Begriff der Flüchtigkeit konstatiert sich außerdem die generelle Angst des *Entschwindens*. Im Moment des aufblitzenden Bildes, setzt gleichsam das Bedürfnis ein, das Bild vor dessen Verschwinden *zu retten*, in dem man *erinnernd* versucht aufzubewahren. Genau in diesem Gefühl „des unrettbar sich verlierende[n]“²⁰⁹ siedelt sich nach Benjamin auch die Gelegenheit der Rettung an (im Sinne des Messianismus).

„Dialectical images create a 'now' that is always transitory and momentary. The reference to the past in the form of an image produces the present as a moment in a historical continuum that is in perpetual change. The imagination of the future is thus grounded in the imagery of a past that cannot be salvaged but only allegorically recalled.“²¹⁰

204 Vgl. „Walter Benjamin und die Frankfurter Schule“, 07.05.2007, Zugriff am 15.03.2012 unter http://www.rote-ruhr-uni.com/cms/IMG/pdf/Hesse_Benjamin_FrankfurterSchule.pdf

205 Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 701.

206 Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, S. 578.

207 Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 20.

208 Ebd. S. 21.

209 Benjamin zitiert nach Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 20.

210 Russell, „Archival Apocalypse: Found Footage as Ethnography“, S. 253.

3.5. Der *Handmade* Film/Vom Bearbeiten und Beschädigen

Im Rückblick auf die Moderne ist die Ästhetik des *Found Footage* Films nicht nur eng mit der *Collage* verbunden, sondern steht auch in der Tradition des *Readymades* und des *Objet trouvés*.²¹¹ Im Zusammenhang mit *Found Footage* Film ist auch das *Situationistische Détournement* (aufkommend erst nach dem Zweiten Weltkrieg) als weitere verwandte künstlerische Praxis zu erwähnen. Im Vergleich zu *Collage*, *Readymade* und *Objet trouvé* werden hier die gefundenen Objekte zusätzlich physisch bearbeitet.²¹² Der Situationist Guy Debord *schreibt* z. B. kein Buch im herkömmlichen Sinne, stattdessen...

...„schnitt [er] aus Büchern, Illustrierten und Zeitungen haufenweise Textpassage, Sätze, Satzteile und manchmal auch einzelne Wörter heraus. Diese pappt er ungeordnet auf ca. 50 Blatt, die Asger Jorn [ein dänischer Künstler] kreuz und quer mit bunten Strichen, Klecksen, Tupfern und Spritzern überzog.“²¹³

Die Praxis des *Détournement* findet sich jedoch bereits bei Isidore Isous lettristischem Film *Traité de Bave et d'Eternité* (FR 1951) wieder.²¹⁴ Einerseits greift Isou bei diesem Film auf *Found Footage* Material zurück, andererseits beeinträchtigt der Filmemacher das Fremdmaterial durch *Handmade* Praktiken (die sogenannte *ciselure*²¹⁵). Beim *Handmade* Film wird der fragile Filmstreifen also zum Experimentfeld. Die physische Bearbeitung des Filmmaterials lässt den Filmstreifen als Objekt, „de[n] Körper des Films“²¹⁶, zu tage treten. Die Veränderungen passieren jeweils aleatorisch, sind/werden mehr dem Zufall überlassen – der Eindruck entsteht, dem Filmstreifen sei etwas *widerfahren*. Durch diese Manipulation der kinematografischen Bilder hat die Filmavantgarde immer wieder mit dem Vorwurf ikonoklastischer Züge zu kämpfen – also einer vorsätzlichen Degradierung von Filmbildern – doch „[t]atsächlich richtet sich der Ikonoklasmus der Avantgarde nicht gegen das Bild als solches, sondern gegen die Auffassung vom kinematografischen Bild als Repräsentant von Wirklichkeit.“²¹⁷

Mit den Techniken der Virage und Tonung²¹⁸ werden durch unterschiedliche Farbtöne bestimmte Stimmungen und Befindlichkeiten im Film zu vermitteln versucht. Die Farben

211 Vgl. Jutz, *Cinéma brut*, S. 176.

212 Vgl. Ebd., 179.

213 Greil Marcus, *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 157.

214 Jutz, *Cinéma brut*, S. 173.

215 Die *Handmade* Praxis wird in der lettristischen Filmsprache *ciselure* genannt.

216 Jutz, *Cinéma brut*, S. 65.

217 Peter Tscherkassky, „Die Analogien der Avant-Garde“, *Found Footage Film*, Hg. Cecilia Hausheer/Christoph Settele, Luzern: Viper/zyklop 1992, S. 26-35, hier S. 26.

218 Marschall, *Farbe im Kino*, S. 299: Beides sind *Einfärbungsverfahren* des frühen Films. „Beim Verfahren der Tonung wird auf chemischem Weg der Silberanteil des Bildes in Eisen, Uran oder Kupfer umgewandelt, so dass die Farben Blau, Braun oder Rot entstehen. Im Gegensatz zu den monochrom viragierten Filmen, blieben in getonten Filmen die 'Lichter' des Bildes ohne Farbe.“

dienen hier der narrativen Information²¹⁹: Blau suggeriert Nacht, Gelb-Orange Tag, Rot Liebe, Erotik und Lust etc. Doch bevor Virage und Tonung auftreten (etwa zeitgleich mit der Entwicklung des narrativen Films), wird Filmmaterial bereits *direkt* koloriert. Ähnlich der Arbeit eines Malers werden mit verschiedenen Pinseln einzelne Bildelemente und Details mit Farben akzentuiert. Die zunächst freien Handzeichnungen werden später mittels vorgefertigten Schablonen ökonomisiert und perfektioniert, die jedoch häufig mit Überlagerungen der Farbflächen (z.B. Kleidungsstücke, Gegenstände) an den Rändern endet, so dass die Konturen im Bild aufgeweicht erscheinen.²²⁰ Der kommerzielle Einsatz des direkten Farbauftrags auf der Oberfläche des Filmstreifens kann mit 1896²²¹ bereits auf ein Jahr nach den ersten Filmprojektionen zurückdatiert werden. Der sogenannte Farbfilm ist somit kaum älter als der schwarz/weiß Film. Im Bereich filmischer Experimente rückt das Bemalen des Filmstreifens mit Hans Lorenz Stoltenbergs bereits erwähntem heute verschollenem *Buntfilm* 1911 in den Vordergrund. Dieses wird sich mit dem *Abstrakten* Film und dem *Cinéma pur* der 1920er Jahre fortsetzen. Bei diesen filmavantgardistischen Strömungen werden die Farben nicht als unterstützendes dramaturgisches Element zur Betonung der narrativen Handlung eingesetzt. Stattdessen bedienen sie sich der Technik der Handkoloration, um vor allem die rhythmische Spannung zwischen den geometrischen Formen zu betonen. *Abstrakter* Film und *Cinéma pur* haben in Bezug auf die Verwendung von Farbe mit den ersten narrativen Stummfilmen eines dennoch gemeinsam: das Auftragen der Farbe auf den Filmstreifen unterwirft sich immer einer Form – entweder den abgebildeten Körpern und Gegenständen oder den verschiedenen abstrakten Formen. Die Hand der Künstlerin/des Künstlers wandert noch nicht frei über den Filmstreifen, sie geht noch konform mit den einzelnen Abbildungen und deren Begrenzungen. Erst wenn sich das Verfahren der Handkoloration dieser Kontrolle entziehen kann, „bewirkt dies im Gegenteil eine Destabilisierung der Form, ein Formlos-Werden im Sinne von George Bataille“.²²² Len Lyes *A Colour Box* (NZ 1935) zielt genau auf diesen Aspekt ab: Lyes Pinselstrich agiert schnell und unkontrolliert, er kann sich in alle Richtungen ausbreiten. Es handelt sich hier um ein Bemalen, das viel dem Zufall überlässt. Das Ergebnis wirkt in der Projektion fleckenartig und ist keiner Einheitlichkeit oder Zweckmäßigkeit mehr untergeordnet. Für besondere Stellen in seinen Filmen verwendet Lye auch andere Werkzeuge als den Pinsel, beispielsweise einen Haarkamm.

Mit der Betonung der Farbe als materielle Erscheinung setzt sich bereits die Malerei des

219 Siehe Marschall, *Farbe im Kino*, S. 293ff.

220 Vgl. Ebd., S. 287.

221 Siehe Ebd., S. 289 und S. 282.

222 Jutz, *Cinéma brut*, S. 189ff.

ausgehenden 19. Jahrhunderts²²³ auseinander und bewirkt damit nicht nur einen tiefgreifenden Wandel in der Darstellung – weg vom Motiv einer gegenständlichen Welt; es erweitert sich auch das Spektrum des dazu verwendeten Werkzeugs (wie in Lyes Bemalung des Filmstreifens): Der traditionelle Pinsel stellt nicht mehr das einzige Bearbeitungsutensil dar, sondern wird teilweise durch „Borsten, Pinselstiel und Spachteln“²²⁴ ersetzt, die mit Assoziationen aus ihrem täglichen Gebrauch behaftet sind. In Betrachtung des damaligen Kunstverständnisses ist dies ungewöhnlich, denn zuvor agieren Kunst und Alltag als zwei strikt voneinander getrennte Bereiche. Unter dieser Entwicklung löst sich die Farbe allmählich von der Form und trägt gleichzeitig zur inhaltlichen Betrachtungsweise des Bildes und zum emotionalen Ausdruck des Kunstschaffenden bei: „Munch hat seiner persönlichen Lebenserfahrung [in einer industrialisierten Gesellschaft, in der das Individuum der Masse weichen muss] Ausdruck gegeben durch Schaben und Ritzen mit dem Palettenmesser oder dem Pinselstiel in die feuchte und schon fast trockene Materials substanz: Das kranke Kind“.²²⁵

Im Film stellt die Darstellung von inneren Empfindungen eine besondere Herausforderung dar. Nach Carolee Schneemans Sicht sei die Kamera ein blindes Instrument, ausschließlich in der Lage Oberflächen wahrzunehmen: Filmen ist für sie ein optisches Verfahren, in dem es schwierig sei Subjektivität zu vermitteln.²²⁶ Doch das *Handmade* Verfahren ermöglicht es ihr auf direkte Art und Weise, Persönliches und Intimes filmisch darzustellen. Schneemanns *Fuses* ist der erste Film, der im Rahmen ihrer *Autobiographical Trilogy*²²⁷ entstanden ist. Der Film zeigt sie und ihren damaligen Freund James Tenney beim Geschlechtsakt. Sie filmen sich hauptsächlich gegenseitig, teilweise steht die Kamera auch auf einem Stativ, sodass man beide gemeinsam sehen kann. So kann man einerseits zwei subjektive Sichten auf den Liebesakt beobachten – andererseits entsteht ein sehr erotisch dynamisches, intimes Bild. Nur ein paar einzelne Aufnahmen werden von einem Freund gedreht und nur er und eine schwarze Katze stören die Gemeinsamkeit der beiden. Der Film wagt sich tief in die Privatsphäre eines Liebespaares hinein. Eigenen Aussagen nach ist es Schneemann nicht unangenehm sich im Film derart zu exponieren; ihr Missfallen gilt nur der Apparatur der Kamera. Doch bei dieser Auseinandersetzung mit dem Film, insbesondere mit dem Filmstreifen wird die Apparatur

223 Es gibt auch wissenschaftliche Belege, dass sich bereits vor dem 19. Jahrhundert eine veränderte Haltung gegenüber dem Material abzeichnete. Siehe Monika Wagner, „Wirklichkeitserfahrung und Bilderfahrung. Turner, Constable, Delacroix, Courbet“, *Funkkolleg Moderne Kunst*, Tübingen: Weinheim/Basel 1989, S. 47-83.

224 El Danasouri, *Kunststoff und Müll*, S. 35.

225 Ebd.

226 Siehe David E. James, „Carolee Schneeman: Fuses“, in: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton: Princeton UP 1989, S. 317-321.

227 Später kamen noch *Plumb Line* (USA 1971) und *Kitch's Last Meal* (USA 1978) hinzu.

der Kamera umgangen, zwischen Film und Filmemacher gibt es kein *Dazwischen* mehr. Es entsteht eine taktile Auseinandersetzung mit dem optischen Medium Film. Schneemann hat die Filmemulsion mit den unterschiedlichsten Werkzeugen – beinahe bis zur Zerstörung – (z.B. im Backofen) manipuliert, um subjektive Emotionen zu visualisieren. Auch Stan Brakhage greift immer wieder auf kameralose Methoden des Filmemachens zurück. Besonders bei seinen „Geburtenfilmen“ *Thigh Line Lyre Triangular* (der Geburt seines dritten Kindes, USA 1961), und *Window Water Baby Moving* (der Geburt seines ersten Kindes, USA 1958) versucht er Subjektivität zu erzeugen. Diese zwei Filme gehören zur Kategorie der Brakhage'schen *Lyrical Films*, denn sie lassen vor allem eine autobiografische Auseinandersetzung mit seiner Umgebung erkennen. Der Filmemacher wird dabei selbst zum Protagonisten. Existenzielle Themen wie Liebe, Tod, Erinnerung und Geburt sind deshalb bei Brakhage auch keine Seltenheit. Brakhages Filme stellen eine intensive Seherfahrung dar, die die Leinwand als anti-illusionistische Projektionsfläche erscheinen lässt, die nicht mehr länger das offene Fenster zur Welt (des *Amerikanischen Abstraktionismus*) darstellt. Wie auch Schneemann bearbeitet Brakhage den Filmstreifen verschiedenartig: er malt, ritzt und überzieht ihn mit Schimmel und Kristallen. Mit Letzterem fordert er auch autogenerative (hier speziell: bakterielle) Prozesse heraus, die nicht durch die Hand des Künstlers entstehen, sondern erst im Laufe der Zeit den Filmstreifen verändern. In *Mothlight* (USA 1963) setzt Brakhage flächige, organische Gegenstände (z.B. Blätter) zwischen zwei transparente Filmstreifen (Blankfilme) und projiziert diese auf eine Leinwand: die von ihm angeordneten Gegenstände vegetieren vor sich hin und verändern so den Film.

Neben der direkten Bearbeitung des Filmstreifens unterzieht Brakhage teilweise auch *Found Footage Material* diesen oben beschriebenen Manipulationen. Hier entsteht eine doppelte Auseinandersetzung mit dem Zelluloid. Peter Tscherkassky arbeitet seit Jahrzehnten konsequent mit vorgefundenem Material. Für *Outer Space* (AT 1999), den zweiten Film seiner CinemaScope-Triologie, dient der US-Horrorfilm *The Entity* (1981) als Ausgangsmaterial. Im Originalfilm spielt die Schauspielerin Barbara Hershey die Rolle einer jungen Frau, die immer fort von einer gewaltsamen, spirituellen Kraft in ihrem eigenen Haus attackiert wird. Tscherkassky entnimmt dem Original vor allem Sequenzen, in denen das unsichtbare Wesen von der Protagonisten Besitz ergreift. Jene Szenen bearbeitet er dann in seiner Dunkelkammer und bedient sich dabei des Kontaktkopierverfahrens: Das Trägermaterial wird dabei fest auf ein unbelichtetes Filmmaterial gepresst. Durch abschnittsweise, kaderweise oder punktuelle Belichtung (mit Lampen, Taschenlampen oder Laserpointern) entstehen Abdrücke der beleuchteten Stellen auf dem un-

belichteten Material. Zu Beginn von *Outer Space* sieht man eine Frau zögernd ein Haus betreten. Sie geht einen dunklen Korridor entlang und durchquert mehrere Räume des Hauses. Auf einmal beginnen die Bilder zu stören. Sie greifen neben- und ineinander, verschwimmen und flimmern unentwegt. Der Klang des bearbeiteten Filmstreifens – das Knacksen des Schnitts und die Tonstörungen, verursacht durch das Ritzen, wird kontinuierlich eindringlicher und übertönt teilweise die Lichttonspur. Die Frau fühlt sich bedroht – bedrängt vom Filmmaterial. Die Situation spitzt sich zu: Tscherkassky lässt die Frau heftig von Wand zu Wand schleudern und ihr Gesicht, teils explosionsartig, in verschiedene Perspektiven zersplittern. Dann kommt der Film zum Stocken und die Perforation des Filmstreifens taucht plötzlich im Bild auf. Das *Off*, das Außen des Filmbildes, drängt in den Filmverlauf und wirkt bedrohlich. Es ist nicht mehr unsichtbar wie bei einer gewöhnlichen Kinovorführung, sondern für das Publikum erkenn- und wahrnehmbar. Für Tscherkassky ist jenes *Off* der „Outer Space“, der sich jenseits des projizierten Teils des Filmstreifens befindet.

Die Arbeit Jürgen Rebles zeichnet sich durch die Kombination von *Found Footage* und dessen direkter, physischer Bearbeitung aus. Sein Fokus liegt im Gegensatz zu Tscherkassky besonders auf der Manipulation der Filmemulsion durch autogenerative Methoden. Zu *Zillertal* (DT 1997) verwendet Reble einen alten Trailer, den er über einen längeren Zeitraum auf einen Baum in seinem Garten hängt. Während dieser Zeit wird der Filmstreifen gelegentlich mit verschiedensten Chemikalien bearbeitet. Nicht nur die Witterungsverhältnisse, auch die Auswirkungen der Chemikalien verändern das Material wesentlich: Die gewollte Zerstörung kann durch (für den Menschen als Initiator nicht weiter steuer- und kontrollierbare) biologische, bakterielle sowie physikalische und chemische Prozesse ausgelöst werden, die das Ausgangsmaterial unter Umständen bis zur Gänze verschwinden lassen. Auch Munch hängt manche seiner Bilder (z.B. Munchs „Das kranke Kind“) auf Bäume und setzte diese teilweise über Jahre hinweg Wind und Wetter aus.²²⁸ Munch selbst bezeichnet dieses Herausfordern und Beschleunigen des Alterns als *Roßkur*²²⁹:

„Die bewusst provozierte Zerstörung der Bildoberfläche – Munchs Bilder weisen verheerende Spuren der Roßkur wie Risse, Löcher, Feuchtigkeitsflecken und Reste von Ungezieferexkrementen auf – deutet auf eine gewandelte Materialsensibilität hin, die hier in einer ungewöhnlichen Oberflächenbehandlung kulminiert.“²³⁰

228 Vgl. El Danasouri, *Kunststoff und Müll*, S. 37.

229 Vgl. Ebd.

230 Ebd., S. 37f.

Bei der Projektion von Zillertal scheinen dennoch einzelne Bilder des Originals für kurze Momente hin durchzudrängen. Statt der linearen Erzählung widmet sich Reble mittels der Willkürlichkeit autogenerativer Verfahren dem Material als Substanz. Ähnlich wie bei Peter Delpeuts *Lyrical Nitrate* (NL 1990) beschäftigt sich auch Reble mit der Vergänglichkeit des Filmstreifens und damit mit dessen physischer Grundlage. Der Unterschied liegt allenfalls in der Herangehensweise: Reble setzt den Filmstreifen absichtlich biologischen und chemischen Reaktionen aus, um die Materialität des Mediums bewusst zu machen. Delpeut hingegen verwendet bereits beschädigtes und archiviertes Filmmaterial (Nitrofilm), das sich ohne künstlerisches Zutun verändert hat, sondern sich aufgrund seiner chemischen Zusammensetzung langsam selbst zersetzt. Auch bei Ernie Gehrs *Eureka* greifen physische Zeichen des langsamen Zerfalls des Filmstreifens quasi in die Filmhandlung ein: *Eureka* zeigt nicht mehr nur die Fahrt durch eine Stadt aus der Sicht einer Straßenbahn, sondern wirkt durch die immer deutlicher sichtbar werdende Emulsion auch als Fahrt in das Filmmaterial selbst, ganz so als ob der Film das Publikum verschlucken wollte.

3.6. Der Filmstreifen im digitalen Zeitalter

In der bildende Kunst liefert die rasant fortschreitende Industrialisierung – vor allem aber die damit verbundene Erfindung von Fotografie und Film – den nötigen Impuls zur Bewusstwerdung der materialen Grundlage von Kunstwerken. Heute scheint der Film aufgrund der zunehmenden Digitalisierung selbst in eine Identitätskrise geraten zu sein: „War zu Beginn des 20. Jahrhunderts der mimetische Realismus durch Photographie und Film in die Krise geraten, so sind es nun, im beginnenden 21. Jahrhundert, die analogen Medien selbst, die gefährdet erscheinen.“²³¹ Durch die kontinuierliche Weiterentwicklung des Films ist wohl der Filmstreifen als Trägermaterial des Films vom Aussterben bedroht, denn für ein Multiplex-Publikum (um nicht zu sagen, den Konsumenten) scheint es grundsätzlich keinen großen Unterschied zu machen, ob der Kinoprojektion ein physischer Filmstreifen oder ein elektronisches Speichermedium als Trägermaterial zugrunde liegt.²³² Die filmische Rezeption scheint davon unabhängig, was sich aber ändert ist die Art und Weise, wie Film *präsentiert* wird. Zum einen ist der Vorführraum nicht mehr mit großen, schweren Kinoprojektoren ausgestattet, zum anderen bedarf es seit dem digitalen Film keiner unbedingten Dunkelheit mehr, um das *Ereignis* Film erleben zu können. Film funktioniert plötzlich auch außerhalb des Kinos ist überall und jederzeit möglich: im Fernsehen, auf dem Computer, in U-Bahn Stationen, auf Mobiltelefone, ipods etc.²³³ Es gibt kein Filmereignis mehr, wie es im Kino der Fall ist, Film wird vielmehr zu einer Nebensache, die unterbrochen und später erneut eingeschaltet werden kann.²³⁴

Die Frage „Was ist Film?“, die sich die klassische Filmavantgarde stellte, ist heute beinahe präsenter denn je zuvor. Nach wie vor geht es um eine Abgrenzung: Jedoch muss sich der (analoge) Film heute nicht mehr mit filmspezifischen Möglichkeiten auseinandersetzen, um sich von den übrigen Künsten zu unterscheiden und somit als eigenständige Kunstform akzeptiert zu werden. Im Zuge der Digitalisierung des Films muss sich sein analoger Vorfahre heute gerade dem digitalen Film gegenüber abgrenzen. So lässt sich die Frage neu formulieren: „Wie unterscheidet sich der analoge Film vom digitalen Film?“. Das Neue setzt aber das nun Altgewordene nicht einfach ab, erst durch das Ein-

231 Jutz, *Cinéma brut*, S. 272.

232 Ganz im Gegenteil locken die großen Kinos die ZuschauerInnen gerade eben mit dem Prädikat „digitale Projektion“ in die Kinos. Eben diese lässt das Publikum von einer besseren, perfekteren Projektion ausgehen.

233 Volker Hummel, „Gelegentliches Aufscheinen der Schönheit“, *Schnitt online*, <http://www.schnitt.de/234,5538,01>, Zugriff am 23.03.2011

234 Vgl. Stefan Grisseemann, „Keinesfalls durch das Sieb der Sprache. Was soll *Was ist Film* sein? Zur Konzeption des Zyklischen Programms. Peter Kubelka im Gespräch mit Stefan Grisseemann“, *Was ist Film. Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum*, Hg. Stefan Grisseemann/Alexander Horwath/Regina Schlagnitweit, Wien: SYNEMA 2010, S. 7-26, hier S. 9.

treten des Neuen wird das Alte sichtbar.²³⁵ Angesichts des Einzugs digitaler Verfahren in Filmproduktion und Vorführung wird der analoge Film mit seinen spezifischen Eigenschaften erst historisch. Der analoge Film, der im dunklen Kinosaal stattfindet, ruft so aufgrund aktueller technischer Entwicklungen fast zwangsläufig in Erinnerung, wie sich analoger von digitalem Film unterscheidet: Wenn mittlerweile das digitale Kino Einzug in die großen Produktionen erhalten hat und Multiplexe auch bei der Projektion auf digital umstellen, ist Kino physisches Filmmaterial – Zelluloid.

Einmal äußert sich Tscherkassky 2007 beim 36. Internationalen Filmfestival in Rotterdam aufgrund der digitalen „Bedrohung“ gegenüber dem analogen Film in verblüffender Direktheit: „Das Kino ist tot und das digitale Zeitalter hat längst begonnen“.²³⁶ So betrachtet Tscherkassky auch seine Dunkelkammer-Filme als „Schwanengesang einer untergehenden Kunst“.²³⁷ In dieser Logik erweist er dem analogen Medium die letzte *Ehre*, bevor es unter Nachdruck der Filmindustrie immer mehr in die Enge gedrängt werden wird und schließlich vollkommen von der Bildfläche verschwinden muss. Tscherkassky zeigt, was digital nicht möglich und ausschließlich dem analogen Film vorbehalten ist. Seine direkte Arbeit in der Dunkelkammer mit dem analogen Filmmaterial soll demnach auch dazu beitragen, die spezifischen Eigenschaften dieses Mediums in Erinnerung zu behalten.²³⁸ „Angesichts des tiefgreifenden Wandels der Bildkultur durch digitale Dispositive“, betrachtet Christa Blümlinger den Avantgardefilm ebenfalls als Erinnerung „an die historische Funktion und ästhetische Natur der photographischen Reproduktion“.²³⁹ Gerade durch das Offenlegen der Doppelseigenschaft des analogen Films als immaterielles, projiziertes Lichtbild und als materielle Filmrolle in der jüngeren Filmavantgarde werde auch, so Gabriele Jutz, der Körper des Films als verdrängte Seite des Mediums ins Gedächtnis gerufen.²⁴⁰

Doch es ist zu kurz gegriffen, die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Filmstreifen innerhalb der Filmavantgarde nur mit der vermeintlichen Gefährdung, der Auslöschung des Films als analogem Medium zu verbinden. Dieser Rückgriff kann mitunter auch auf den Wandel der zeitgenössischen Bildkultur durch die Digitalisierung (die virtuelle Realität) zurückgeführt werden²⁴¹: Das Bild hat dadurch mittlerweile einen unver-

235 Vgl. Stefan Grisseemann, „Keinesfalls durch das Sieb der Sprache. Was soll *Was ist Film* sein?, S. 9.

236 Hummel, „Gelegentliches Aufscheinen der Schönheit“.

237 Ebd.

238 Vgl. „Von Tag zu Tag. Filmkunst aus Filmmüll“.

239 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 18.

240 Vgl. Gabriele Jutz, „Der Körper des Films“, *viennAvant*, Zugriff am 26.05. 2011 unter <http://www.viennavant.at/de/symposiumteststreckekunst/koerperundmedium/referatjutz/>

241 Gabriele Jutz, „Die Physis des Filmstreifens. Techniken der Körperrepräsentation in der Filmavantgarde“, *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*, Hg. Jürgen Felix, St. Augustin: Gardez! 1998, S. 351-364, hier S. 351.

gleichbaren Status als Massenmedium erreicht und man sollte annehmen, dass die Rezipienten mit dem Bewusstsein der endlosen Verbreit- und vereinfachten Manipulierbarkeit der Bildinhalte die Glaubwürdigkeit²⁴² von Bildern skeptisch hinterfragen würden. Das Bild büßt zunächst vor allem durch die nationalsozialistische Propaganda-Politik des Zweiten Weltkrieges an Glaubwürdigkeit ein. Dies beeinflusst insbesondere die bildende Kunst der 60er Jahre, die immer häufiger auf physische Stoffe zurückgreift, meist dann, wenn „Versprechen von Authentizität oder Beglaubigen von Echtheit eine Rolle spielen“.²⁴³ Sie sollen eben durch deren „konkret-sinnliche[...] Qualitäten die Aura des Authentischen gewährleisten“.²⁴⁴ Als Äquivalent dieser Tendenz in der bildenden Kunst kann in der Filmavantgarde durchaus die Betonung des Filmstreifens betrachtet werden.²⁴⁵ Allerdings gestaltet sich die Frage nach der „Aura des Authentischen“ etwas differenzierter. Denn schon Walter Benjamin schreibt, dem Film fehle es im Gegensatz zu den Werken bildender Kunst aufgrund seiner Reproduzierbarkeit an *Aura*, die sich durch Werte wie Einmaligkeit, Einzigartigkeit, Echtheit und Authentizität auszeichne und nur dem Original vorbehalten sei.²⁴⁶ Filme werden hingegen immer als Kopie, nicht im Original gezeigt (es gibt höchstens eine Originalkopie des Originalnegativs). So benötigt auch der Materialfilm, bei dem mitunter auch die filmische Emulsion direkt angegriffen wird, eine Kopieanfertigung des beschädigten Films (vor allem bei chemisch-biologischen Prozessen) für die Projektion.²⁴⁷ Es wird hier im Kino nicht jener Filmstreifen vorgeführt, der solchen Bearbeitungsweisen ausgesetzt wird. An dessen Stelle tritt im projizierten Abbild eine Materialsimulation.²⁴⁸

Paradoxerweise ruft der Materialfilm trotz Kopie beim Publikum Benjamins Konzept auratischer Qualitäten von Kunstwerken auf. Solche Avantgardefilme zeigen unter anderem in ihrer speziellen Bildästhetik, dass Film nicht nur ein immaterielles, sondern durch den Filmstreifen auch ein materielles Objekt ist, das physisch bearbeitet werden kann. Auch wenn die Materialität bzw. die Bearbeitung des Filmmaterials z. B. Flickern, als schwarze und weiße Flecken, Überblendungen, Perforationen etc. und die daraus resultierende Geräuschkulisse (der fragile Filmstreifen und seine Substanz wird hörbar) erst in der Projektion zum Ausdruck kommt, vermittelt die Filmvorführung beim Rezipienten das Gefühl von materieller Präsenz, Unmittelbarkeit und Einmaligkeit – Attribute, die durchaus mit Benjamins *Aura* übereinstimmen.

242 Der Diskurs um die Glaubwürdigkeit von Bildern ist so alt wie die Bilder selbst.

243 Wagner, *Das Material der Kunst*, S. 10.

244 Vgl. Jutz, „Die Physis des Filmstreifens“, S. 351.

245 Vgl. Jutz, „Der Körper des Films“.

246 Siehe Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: suhrkamp 1977.

247 Lange-Berndt, „Zelluloid“, S. 245.

248 Ebd.

Seit jüngster Zeit beschäftigt sich auch die Filmavantgarde mit der *Materialität von Digitalen*²⁴⁹, indem Fehler digitaler Programmierung absichtlich herausgefordert werden.²⁵⁰ Auf den ersten Blick erscheinen die Unterschiede zwischen analoger und digitaler Bearbeitung nicht sehr groß. Beide funktionieren über die Projektion. Beide tendieren hin zur Manipulierung des Ausgangsmaterial, in dem sie es beschädigen oder bewusst Fehler aufrufen. Je nach Ausmaß der Veränderungen wird auch hier wie beim Materialfilm das menschliche Auge teils psychisch stark beansprucht und das körperliche Wohlbefinden herausgefordert – Tscherkassky bezeichnet solch eine Kinoerfahrung als *physisches Kino*²⁵¹. Im Falle des Analogen wird durch die Betonung des Filmstreifens darauf aufmerksam gemacht, dass Film auch aus materiellen Dispositiven (unter anderem dem Kinoprojektor) besteht. Die Manipulierung von digitalen und computergenerierten Bildern zeigt zum einen welche technischen Strukturen dem Digitalen und den aus dem Computer hervorgehenden Bildern zugrunde liegen. Rebecca Baron²⁵² verwendet dafür Ernie Gehrs Film *Serene Velocity* (USA 1970) als *Found Footage* Material, digitalisiert ihn, überführt ihn in ein Computerprogramm und bearbeitet ihn, in dem sie das eigentliche Bild entfernt. Stattdessen erscheinen nur mehr Punkte und Vektoren. Zum anderen verfährt sie prinzipiell sehr ähnlich wie FilmemacherInnen, die mit dem Filmstreifen arbeiten. In diesem Fall greift Baron wieder auf *Found Footage* Material – John Fords *The Searchers* – zurück, digitalisiert den Film und sabotiert die digitale Technik durch das bewusste Entfernen der Keyframes. Bei der Projektion erscheinen abwechselnd kubusförmige Verschiebungen und Störungen, die das ursprüngliche Bild durchbrechen. Diese Beeinträchtigung erinnert auch an die Arbeitsweise des Impressionisten Paul Cézanne, „indem er die Natur nicht mehr als Vorbild formuliert[...], sondern sie in eine analytische Struktur stereometrischer Raumkörper [Kugel, Kegel, Kubus etc.] zerlegt [...]“.²⁵³

249 "In person: Rebecca Baron", S. 33.

250 Hier schwingt natürlich auch der Begriff der Immaterialität mit, denn kein physisches Material dient als Ausgangspunkt: Immaterialität hinsichtlich der *Unsichtbarkeit* des digitalen Bildes, das in Form von Datenpaketen gespeichert wird. Materialität hinsichtlich der Sichtbarkeit des digitalen Bildes, das durch eine bestimmte Software sichtbar bzw. *materialisiert* wird.

251 Vgl. "Von Tag zu Tag. Filmkunst aus Filmmüll": „Physisches Kino meint in dem Fall, eine Form von Erleben, wo tatsächlich der visuelle auch der akustische Eindruck dermaßen stark und mächtig ist, das man das ganze wie eine Woge, die durch den Körper durchgeht, also wie gute, laute intensive Musik vielleicht erfährt. Das kann man vom Monitor unter der Garantie mit der Form nicht erleben. Also insofern, würde ich das kollektive Erleben des Films in einem verdunkelten Saal schon auch als wichtig erachten.“

252 "In person: Rebecca Baron", S. 32-33: „Die mehrteilige Reihe *Lossless* stellt ein neues Forschungsgebiet dar: In Zusammenarbeit mit Doug Goodwin hat Baron hier die historische Transformation des Films selbst im Blick. Ihre Auflösung von Klassikern wie *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren) oder *The Searchers* (John Ford) am Computer ist naturgemäß nicht *verlustfrei*: aber es gibt etwas anderes zu gewinnen: neue Formen aus der „Materialität“ des Digitalen.“ Mit Maya Derens and Alexander Hammids *Meshes of the Afternoon* (USA 1943) zeigt Baron als digitaler, unfertiger Film, weil sie den bit torrent Download (filesharing) vor der Fertigstellung absichtlich unterbrochen hat. Ein bit torrent Download erfolgt nicht chronologisch, d. h. das Ende des Films ist bereits heruntergeladen, doch der Anfang und Teile des Mittelteils sind hingegen noch nicht oder vollständig fertig.

253 Dietmar Elger, *Abstrakte Kunst*, Hg. Uta Grosenick, Köln: Taschen 2008, S. 9.

Der wesentlichste Unterschied zwischen Analogem und Digitalem liegt grundsätzlich in der Präsentation: entweder geschieht sie mittels Filmstreifen oder durch digital-computergenerierte Medien. Demnach ist es einerseits zu einfach zu behaupten die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Zelluloid gleiche einem Fetisch. Darüber hinaus wäre es genauso zu kurz gegriffen, Filmschaffende die mit analogem Film arbeiten und solche AvantgardenkünstlerInnen, die sich mit digitalen Medien beschäftigen als simple Antagonisten und ihre Arbeit nur als Opposition zu verstehen. Die Beschäftigung mit analogem Film, wie sie hier vielfach diskutiert wird, bedeutet nicht unumwunden auch eine Geringschätzung des digitalen Films. Auch das Digitale hat seine speziellen Reize im Bezug auf dessen (Im-)Materialität (siehe Rebecca Baron) und wird von KünstlerInnen der (analogen) Filmavantgarde interessiert beobachtet.²⁵⁴ Doch was differenziert nun das Analoge vom Digitalen, insbesondere in Bezug auf der Präsentation? Warum besitzt der Filmstreifen im Gegensatz zum digitalen Film die „Aura des Authentischen“? Um auf diese Fragen eine Antwort zu erhalten, erweist sich Stefan Meiers Aufsatz „Die Simulation von Fotografie. Konzeptuelle Überlegungen zum Zusammenhang von Materialität und digitaler Bildlichkeit“²⁵⁵ als äußerst hilfreich. Der Autor legt den Fokus auf die Digitalfotografie als neue Form der kreativen Bildproduktion bzw. auf neue Kommunikationsformen im Sinne von sozialen Netzwerken wie Facebook.²⁵⁶ In seiner Argumentation bezieht sich Meier unter anderem auch auf den Wandel der Materialität von Fotografie.²⁵⁷ Er versucht hier über die semiotischen Begriffe der Indexikalität und Ikonizität der Frage nachzugehen, was Materialität bzw. Nicht-Materialität in diesem Zusammenhang bedeutet.²⁵⁸

Ein Bild ist ein Ikon, ein Zeichen, bei dem das abgebildete Motiv realen Objekten *ähnlich* ist. Ein Bild ist aber gleichzeitig auch ein Index, ein Zeichen, das sich mit dem Referenten nicht durch soziale Konvention (wie bei einem Symbol) oder Ähnlichkeiten (wie bei einem Ikon) bestimmen lässt, sondern welches auf dem Ursache-Wirkung-Prinzip (fotochemische Technik) basiert: Der Index als Zeichen steht somit in einem zeitlichen sowie

254 Bei der Buchpräsentation zu *Was ist Film. Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum* im ÖFM spricht Kubelka genau diesen Aspekt an und betont, dass es vor allem sein Anliegen sei, die Besonderheiten des Filmischen aufzuzeigen. Dies solle jedoch nicht bedeuten, dass er dem Digitalen generell abgeneigt gegenüberstehe. Auch Peter Tscherkassky bemerkt im Interview *Filmkunst aus Filmmüll*, dass er sich irgendwann vorstellen könnte die zugänglichere, einfachere Technik der Digitalkamera zu nutzen um in weiterer Folge die Arbeit in der Dunkelkammer mit computertechnischen Arbeitsprozessen zu verbinden.

255 Stefan Meier, „Die Simulation von Fotografie. Konzeptuelle Überlegungen zum Zusammenhang von Materialität und digitaler Bildlichkeit“, Zugriff am 15. Juni 2011 unter http://www.medkom.tu-chemnitz.de/mk/meier/materialit%C3%A4t_digitalit%C3%A4t_meier.pdf

256 Vgl. Ebd.

257 Vgl. Ebd., S. 2.

258 Vgl. Ebd.

räumlichen Bezug zum jeweiligen Referenten (Kontiguität)²⁵⁹: „Diese physische Beziehung zum Referenzobjekt macht den Index – im Unterschied zum Ikon – zu einem „legitimen“ Zeichen der Ähnlichkeit“.²⁶⁰

Daraus entspringt auch die Wirkung des Bildes als Dokument, auch wenn diese Authentizitätszuweisungen erst mit dem entwickelten Bild aufgrund seiner hohen Ähnlichkeit (Ikonizität) zur Wirklichkeit zum Ausdruck kommt.²⁶¹ Trotzdem stellt das Bild die Welt kaum so dar, wie sie *tatsächlich* ist, sondern „simuliert die Ansicht der Welt“²⁶² meist durch Codierung in Form von Gestaltung bzw. Inszenierung. So betrachtet sollte die ikonische Authentizität eines Bildes stets hinterfragt werden. Doch im Falle der Indexikalität, die – wie bereits oben erwähnt – auf Kausalität (also einer voneinander abhängigen Folge) basiert, kann dieser laut Meier „weiterhin als spezifische *Authentizitätsmaschine*“²⁶³ im Bereich der analogen Fotografie (bzw. des analogen Films) bezeichnet werden.²⁶⁴ Wenn von analoger Fotografie die Rede ist, wird damit sogleich ein reales Ereignis verbunden, das zunächst eine Person mit Kamera voraussetzt, die zu einem bestimmten Zeitpunkt und an einem bestimmten Ort ein Objekt fotografiert bzw. gefilmt hat. Das bedeutet, dass das Objekt im Augenblick der Betätigung des Auslösers anwesend war.²⁶⁵ Roland Barthes versteht unter Fotografie eine *Emanation* des Referenten²⁶⁶, die sich als Spur auf der Bildemulsion einschreibt. Diese sogenannte Spur bzw. dieser Abdruck des Objekts (also schlussendlich das fertige Bild) entsteht selbst erst *nach* dem Akt des Fotografierens (bzw. des Filmens) durch die Folge von chemisch-physikalischen Reaktionen²⁶⁷, „die auf Umwandlungen manifester Materialitäten beruhen:

259 Vgl. Jutz, „Gedächtnis und Material“, S. 112.

260 Georges Didi-Huberman zitiert nach Ebd.

261 Vgl. Meier, „Die Simulation von Fotografie“, S. 3.

262 Ebd.

263 Ebd.

264 Vgl. Hans-Diether Dörfler, „Das fotografische Zeichen“, *Fotografie und Zeichen. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis*, Hg. Julia Schmidt/Christian Tagshold/Hans-Diether Dörfler/Volker Hirsch/Beate Rabe, Bd. 73, Opladen: Leske+Budrich 2000, S. 11-52, Zugriff am 14.06.2011 unter http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/doerfler_zeichen/doerfler_zeichen.pdf: Realisten versus Kulturrelativisten: Die Realisten berufen sich bei ihrer Argumentation auf den mechanischen Charakter der Fotografie, der das reale Objekt ohne menschliche Eingriffe perfekt nachahmen könne. Eine Fotografie gelte daher als Analogon des fotografierten Objekts. Genau diese Objektivität des fotografischen Bildes bezweifeln die Kulturrelativisten: erstens durch die sog. Relativität der Wahrnehmung (abhängig von der Umwelt), zweitens durch die sog. Relativität der Bildgestaltung des Fotografen (in der Bildgestaltung, Inszenierung, wie dem Entwicklungsprozess). Roland Barthes ist der vielleicht prominenteste Vertreter der Realisten. Er weist jedoch im Unterschied zu den übrigen Realisten einerseits auf die Beeinflussbarkeit des Fotografen beim Produktionsprozess (z.B.: Bildarrangement, Ästhetik), andererseits auf die Variabilität der Rezeption (die z. B. ethisch oder ideologisch konnotiert sein kann) hin. Trotzdem sieht Barthes im mechanischen Herstellungsprozess das unkodierte, detonative Bild, das er an der Indexikalität festmacht. Genau darin liege die Analogie der Fotografie aus dem in dieser Logik auch der Aspekt der Authentizität folgt. Aus diesem Grund bezieht sich die Argumentation in diesem Text vor allem auf Barthes' Verständnis der Fotografie.

265 Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 86.

266 Vgl. Ebd., S. 90.

267 Vgl. Meier, „Die Simulation von Fotografie“, S. 3.

Veränderung der Filmoberfläche durch Lichtstreuung [vom Objekt], chemisch unterstützte Entwicklung zum Fotonegativ und -positiv, Ausgabe auf statischem Fotopapier bzw. Diafilm.“²⁶⁸

Mit diesem Bewusstsein der Materialisierung von Fotografie, die an den Anfang der Reaktionskette das Objekt stellt, im Hinterkopf, erscheint auch Barthes Vorstellung einer „materieller“ Verbindung, einer Art Nabelschnur, die bei der Ansicht der Fotografie zwischen dem Körper des fotografierten Gegenstandes und dem Blick des Rezipierenden entsteht²⁶⁹, auf eine Art und Weise plausibel. Jedenfalls ist das analoge Bild semiotisch betrachtet ikonisch und indexikalisch²⁷⁰ zugleich: Ikonisch in dem Sinne, dass „aus einem dreidimensionalen Gegenstand ein [ähnliches] zweidimensionales Bild [gemacht werden kann]“.²⁷¹ Indexikalisch in dem Sinne, dass sich das lichtreflektierende Objekt als Folge des fotografischen Aktes und der anschließenden chemisch-physikalischen Abläufe auf der Filmemulsion *eingraviert*.²⁷² Diese daraus resultierende indexikalische Verbundenheit mit dem Referenten wird bis dato auch als (dokumentarischer) Beweis für die Anwesenheit des Abgebildeten während des Fotografierens verstanden.²⁷³

In Bezug auf die digitale Fotografie formuliert Meier weiter die These, dass die sichere Indexikalität zu den abgebildeten Objekten ausschließlich den analogen Medien (Fotografie und Film) inhärent sei und dem Digitalen fehle.²⁷⁴ Auf den ersten Blick wird jedoch zunächst beim digitalen Fotografieren und Filmen wie beim analogen Verfahren das entsprechende Objekt auch zur Zeit des Fotografierens vom Objektiv erfasst. Ebenfalls findet eine Lichtstreuung des Objekts statt, jedoch nicht in Form einer anschließenden *Einschreibung* auf der Filmemulsion. Stattdessen trifft das reflektierende Licht durch eine Linse auf ein CCD-Sensor (Charge Coupled Device²⁷⁵), also auf einen elektronischen Chip, der aufgrund seiner hohen Lichtempfindlichkeit nicht ausschließlich Daten speichern, sondern auch ein zweidimensionales Bild wiedergeben kann. Bis zum Zeitpunkt des Einfangens von Licht auf dem Chip funktionieren die zwei unterschiedlichen Medien des Fotografierens durchaus nach demselben Muster. Erst bei der Speicherung des Lichtes konstatiert sich eine grundlegende Differenz zwischen analogem und digitalem Bild. Wesentlich ist somit die Fläche (entweder Film oder CCD) auf die das Licht fällt. Beim analogen Verfahren wird das Licht kontinuierlich auf der Filmoberfläche „aufbewahrt“. Digital dagegen wird das Licht nicht lange vom CCD festgehalten, sondern sofort

268 Vgl. Meier, „Die Simulation von Fotografie“, S. 3.

269 Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 91.

270 Siehe das indexikalische Zeichen nach Charles Sanders Peirce.

271 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 91.

272 Vgl. Meier, „Die Simulation von Fotografie“, S. 5.

273 Vgl. Ebd.

274 Vgl. Ebd., S. 3.

275 Vgl. Ebd.

in digitale Codes umgewandelt, aus denen dann die Pixel berechnet werden können. Wenn nun das Licht anstelle des unbelichteten Fotopapier auf eben diesen Chip trifft, ende laut Meier auch sogleich die Möglichkeit einer Indexikalität, da es sich hier nicht mehr um eine Veränderung von Materialität nach dem Ursache-Wirkung Prinzip handelt²⁷⁶, das in einer zweidimensionalen Materialisierung des Aufgenommenen in Form eines Negativ-Bildes abschließt. Vielmehr gehe es beim Digitalen um Umrechnungen bzw. Umkodieren, die mittels elektronischen Stromflüssen in Daten (von einzelnen Bildern in digitale Informationen) verpackt werden.²⁷⁷ So mannigfaltig sich die anschließenden Speichermedien (z.B. Festplatte, Memory Stick) dafür darstellen, so verschiedenartig können die digitale Bilder auch zur Ansicht gelangen. Entweder gleich durch ein Display auf der Rückseite der Kamera oder durch eine Vielzahl an Ausgabemedien (Fernseher, Computer, iPhone etc.), die aber Differenzen in der Auflösungskompetenz (je mehr Pixel²⁷⁸, desto besser die Bildqualität) und in der Farbwiedergabe der verschiedenen Displays aufweisen können.²⁷⁹ Demnach sei das digitale Bild im Vergleich zum analogen Bild *formatflexibler* (JPG, TIFF, RAW etc), d. h. der Zeichenausdruck bzw. die Pixel des Digitalen seien nicht mehr an einen materiellen Zeichenträger (Aufnahmeformat wie z. B. 35 mm Film) gebunden, sondern können durch unterschiedliche Zeichenträger *materialisiert* werden.

Bevor das digitale Bild sichtbar wird, ist es nicht existent, d. h. es existiert zunächst nur in Datenmengen (z.B. megabytes oder gigabytes). Es ist immateriell und gewinnt erst an Sichtbarkeit, wenn es der Rezipient (durch einen „Klick“) betrachten möchte und spezialisierte Software es für das menschliche Auge betrachtbar macht. Auch wenn die Entstehungsprozesse der beiden Medien stark auseinanderzudriften scheinen, sei das digitale Bild seinem analogen Vorfahre dennoch sehr ähnlich: zum einen durch die Möglichkeit der Bearbeitung der Pixel, zum anderen in Bezug auf den Bildinhalt: Die Datenpakete wurden elektronisch so geordnet, „als ob man eines analogen Fotos ansichtig würde“²⁸⁰ und dementsprechend könne das analoge Bild – das bereits als Simulation der Welt/Wirklichkeit angesehen wird – auch als Simulation von digitaler Fotografie begriffen werden.²⁸¹ Durch verschiedene Bildbearbeitungssoftware könnten digitale Bilder, die sich immateriell auf Speichermedien befinden, jederzeit nachbearbeitet werden und das meist so gekonnt, dass auf den ersten Blick die Unterschiede zur analogen Fotografie

276 Vgl. Meier, „Die Simulation von Fotografie“, S. 3.

277 Vgl. Ebd.

278 Die kleinste Einheit eines digitalen Bildes.

279 Vgl. Meier, „Die Simulation von Fotografie“, S. 3.

280 Ebd., S. 4.

281 Vgl. Ebd.

kaum zu erkennen seien.²⁸² Besonders dann, wenn sie ihre Flexibilität, die sie ihrer Immaterialität zu verdanken haben, durch einen Ausdruck auf Fotopapier kurzerhand verlieren.²⁸³

Anders als beim Digitalen liegt dem analogen Bild das Ursache (Referent vor der Linse) – Wirkung (Veränderung des Fotopapiers) – Prinzip zugrunde, das in der zweidimensionalen Materialisierung des Objekts endet. Dadurch ist das analoge Bild auch vor seiner Entwicklung zu einem Positivbild zum einem *physisch* angreifbar; zum anderen ist auch das Abgebildete bereits zu einem gewissen Grad sichtbar. Bei der digitalen (Post-)Produktion fällt genau dieser materielle Aspekt weg: der vermeintliche Referent ritze sich nicht mehr proportionsäquivalent auf Fotopapier ein, sondern seine Lichtstreuung verursache medial bedingte Stromflüsse, die zu spezifisch formatierten Datenpakete codiert werden.²⁸⁴ Darin sieht auch Jean Baudrillard den ausschlaggebenden Bruch der sicheren indexikalischen Verbindung zu den abgebildeten Objekten. Mit dem synthetischen, computergenerierten Bild...

„ist Schluß mit der Imagination des Bildes (*image*), mit seiner grundsätzlichen „Illusion“, denn in der synthetischen Operation gibt es keine Referenz mehr, das Reale hat keinen Anlaß und keinen Ort mehr (*n'a plus lieu*), um stattzuhaben (*avoir lieu*), weil es unmittelbar als virtuelle Realität produziert wird.“²⁸⁵

Der Prozess findet nicht mehr materiell statt, sondern immateriell. In diesem Sinne erscheint der Moment der Betätigung des Auslösers nicht mehr von so großer Bedeutung (wie noch bei Barthes). Die Materialisierung weicht nun einer Immaterialisierung, die den fotografischen Akt laut Baudrillard im digitalen und computergesteuerten *processing* verschwinden lässt²⁸⁶ und somit „die komplette Vernichtung des empirischen Referenten“²⁸⁷ bewirke. In diesem Sinne scheint auch die Beweiskraft des analogen Bildes infrage gestellt zu sein.

Neben dem Verlust der Indexikalität und der darauf fußenden Authentizität des Digitalen verstärken die unzähligen Bildbearbeitungstechniken (der Postproduktion) zusätzlich den Zweifel am vermeintlichen „realitätsgetreuen“ Bildinhalt des digitalen Bildes. Vor dem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit zeichnen sich Kunstwerke laut Benjamin durch Werte wie Einmaligkeit, Echtheit und Authentizität aus. Dies treffe bei den neuen Medien – Fotografie und Film – aufgrund der Möglichkeit der Vervielfältigung

282 Vgl. Meier, „Die Simulation von Fotografie“, S. 11.

283 Vgl. Ebd.

284 Vgl. Ebd., S. 10.

285 Jean Baudrillard, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, Berlin: Matthes&Seitz 2008, S. 33. (Orig. Baudrillard, Jean, *Pourquoi tout n'a-t-il déjà disparu?*, Paris: Les Éditions de l'Herne 2007.)

286 Vgl. Baudrillard zitiert nach Meier, „Die Simulation von Fotografie“, S. 10.

287 Ebd., S. 9.

nicht mehr zu, da sie nicht mehr als Einzelstücke fungieren. Eine Kopie könne die Echtheit des „Originals“ nicht weiterführen. Die steigende theoretische sowie künstlerische Aufmerksamkeit für die Materialität des Bildes – das analoge Negativbild – soll erneut den scheinbar verloren gegangenen Charakter der Echtheit betonen und die damit verbundene Aura wieder zurückzugewinnen. Benjamins Begriffe der „Echtheit“ und „Authentizität“ werden heute somit anders definiert und verwendet. Nun besitzt das analoge Negativbild²⁸⁸ trotz seiner Reproduzierbarkeit eben aufgrund seiner Materialität (Indexikalität) auratische Züge. Ganz im Gegensatz zum Digitalbild, das einerseits immateriell (unsichtbar) ist solange es nicht zur Ansicht z.B. auf dem Bildschirm gelangt und das andererseits unzählige Male in der digitalen Reproduktion multiplizier- und manipulierbar ist. Es handelt sich hier nicht weiter um das Privileg des Einzelstückes – Benjamins Auffassung nach ein wesentliches Attribut für die oben erwähnten Begriffe der Echtheit und Authentizität, sondern beziehen ihre Definition nun aus dem Wandel von der Materialität zur Immaterialität des Bildes. Wenn man diese Bedeutungsverschiebung betrachtet, erscheint es auch nicht unvorstellbar, dass den gespeicherten Digitalbildern im Vergleich zu einer neuen Technologie in Zukunft Echtheit zugesprochen werde.²⁸⁹

In Bezug auf den analogen Filmstreifen ist die Referenz eine materielle Spur des Abgebildeten. Sie ist indexikalisch existent und zeugt von einer vermeintlichen Präsenz einer außerfilmischen Wirklichkeit (Barthes). Zum anderen zeigt sich diese durchaus als materiell zu bezeichnende Präsenz noch auf einer weiteren Ebene, nämlich durch die Bearbeitung des Filmstreifens. So betrachtet, erzeugen analoge Bilder in zweierlei Hinsicht das Gefühl von Materialität (auch wenn es sich bei der Projektion weiterhin um immaterielles Licht handelt, das auf eine Leinwand trifft): Einerseits durch die indexikalische Eigenschaft des Bildes und andererseits durch die künstlerische Bearbeitung, wobei der Filmstreifen als Material *physisch* bearbeitet wird. Im Falle des digitalen und computer-generierten Bildes fällt bei der Herstellung der Filmstreifen weg. An dessen Stelle rückt die Technik der elektronischen Datenspeicherung von Bildern, die dadurch die materielle Präsenz schwinden lässt.

Wenn Vertreter der (historischen aber auch zeitgenössischen) Filmavantgarde um die-

288 Das latente Bild, das durch die Apparatur (Foto- oder Filmkamera) läuft und anschließend als Negativ entwickelt und fixiert wird, kann als *das Original* bezeichnet werden. Im Falle der Fotografie entsteht im zweiten Schritt durch ein weiteres chemisches Verfahren aus dem Negativ ein positives Papierbild bzw. der fotografische Abzug. Ein Abzug vom Negativbild gilt *immer* als Kopie. Im Falle des Films wird durch das Verfahren der Kontaktkopie der Negativ- zu einem Positivfilm (Kopie) umgewandelt. Daneben gibt es noch die Möglichkeit der optischen Kopie. Hier befindet sich zwischen Negativ- und Positivfilm ein Objektiv. Diese Technik wird meist zur Anpassung von Bildgrößen (z.B. Formatwechsel), Korrektur und Verbesserung der Filmqualität (z.B. Restaurierung alter Filmen) verwendet. In der Regel wird der Negativfilm im Filmarchiv aufbewahrt. Der Positivfilm läuft durch den Kinoprojektor.

289 Matusek, „Vilém Flusser und die analog/digital-Differenz innerhalb der Fotografie“, Mast. Universität Wien, Institut für Philosophie 2009, S. 84.

ses Aspekts der Materialität (im Film verkörpert durch den Filmstreifen) willen verstärkt dem analogen Medium zuwenden, so kann man die von Baudrillard beschriebene Tendenz hin zur Immaterialität nicht ausschließlich mit den von ihm in „Warum ist nicht alles schon verschwunden“²⁹⁰ vorgebrachten gewissermaßen kulturpessimistischen Argumenten abtun. Denn wie mit Rebecca Barons künstlerischer Auseinandersetzung mit digitalem Film und dessen computertechnischer Bearbeitung versucht wurde zu demonstrieren, kann auch das Digitale im direkten Vergleich mit dem Analogen neue, faszinierende Bild-Material-Ästhetiken hervorrufen.

290 Baudrillard, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, S. 33.

4. Abfall und Müll als Material der Kunst/Die Kunst des Recyclings

4.1. Das Alltägliche und Triviale in der Kunst

„Heute bin ich mal auf dem Fleck gewesen, wo die Aschenmänner den Müll usw. hinbringen. Donnerwetter, war das schön (...) Morgen bekomme ich einige interessante Gegenstände von diesem Müllablageplatz zur Ansicht oder als Modelle, wenn du willst – unter anderem kaputte Straßenlaternen, verrostet und verbogen – der Aschermann wird sie mir mitbringen. Das wäre was für ein Andersensches, diese Sammlung ausgedienter Eimer, Körbe, Kessel, Soldaten-Kochgeschirre, Ölkannen, Draht, Straßenlaterne, Ofenrohre ... [...] – wahre Paradiese für den Künstler, so unansehnlich sie auch sind.“²⁹¹

Dieses Zitat zeigt bereits Van Goghs große Begeisterung für Abfall bzw. Müll, doch erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird dieser vermehrt als künstlerisches Material der bildenden Kunst eingesetzt. Mit dem Begriff Recycling verbindet man in der Regel die Wiederwertung sowie -verarbeitung von bereits gebrauchten Dingen und Materialien.²⁹² Hier lässt sich wiederum zwischen „Up-Cycling“ oder „Down-Cycling“ unterscheiden.²⁹³ Für Aufwertung und Vermarktung von Abgenutztem und Ausgedientem steht besonders die weltweit bekannte Marke „Freitag“. Für Rucksäcke und Taschen werden LKW-Planen, Fahrradgummischläuche und Sicherheitsgurte recycelt, wobei diese Materialien so verarbeitet werden, dass sie im Endprodukt auch als solche noch wahrgenommen werden. Mittlerweile haben sich auch andere Formen des Recyclings entwickelt, wie das Re-Design – etwas Neues nach einem Objektentwurf zu designen – und das Revival – etwas Neues nach einer bestimmten Zeit und Epoche zu entwerfen – die sich nicht auf ökonomische und ökologische Motive berufen, sondern auch „ein allgemeineres kulturelles Phänomen unserer Gegenwart“²⁹⁴ darstellen, das die Vergangenheit erneut als Retro-Look aufleben lässt.²⁹⁵

Die Praxis des Recyclings verschiedenster Objekte und Materialien aus dem Alltag sowie deren Einbezug in die Malerei erschüttern nicht zuletzt die tradierte Kunstauffassung in ihren Grundfesten, indem sie Produkte des täglichen Lebens in die Kunst einfließen lassen. Sie ist auch essentiell für die weitere „Rückwendung [hin] zum Material“²⁹⁶ sowie

291 Vincent Van Gogh zitiert nach Casser, *Abfall wird Kunst*, S. 10 (Brief an den Malerfreund Anthon van Rappard 1883).

292 Vgl. Paolo Bianchi, „Alles Abfall?“, in: *Kunstforum International. Theorien des Abfalls*, Hg. Paolo Bianchi, Bd. 167, November-Dezember 2003, S. 35-42, hier S. 36.

293 Vgl. Roger Faxet/Stoler, Peter, „Die Rückkehr des Abfalls. Recycling im Design oder Design aus Verworfenem“, in: *Kunstforum International. Theorien des Abfalls*, Hg. Paolo Bianchi, Bd. 167, November-Dezember 2003, S. 97-106, hier S. 98.

294 Bianchi, „Alles Abfall?“, S. 36.

295 Vgl. Ebd.

296 „Von Tag zu Tag. Filmkunst aus Filmmüll“.

dessen positive Konnotation innerhalb der bildenden Kunst. Als Konsequenz bildet sich ein fragmentarisches Ensemble verschiedenster künstlerischer Ausdrucksformen, die zunehmend im Zeichen des Zufallsprinzips und des Aleatorischen stehen. Das aleatorische Spiel²⁹⁷ in der Kunst zielt nicht auf „gänzlich unbestimmte oder gar willkürliche Formfindungen“ ab, stattdessen tendiert es zu einer „offenen Form des Kunstwerks“.²⁹⁸ Dieses dem Zufall überlassene Arbeiten stellt nicht mehr das fertige Kunstwerk, sondern das dazu verwendete Material in den Vordergrund. Dabei geht es weniger um die Gestaltung des Materials in eine unveränderliche Form, als vielmehr um die gestalterische Auseinandersetzung mit dem Material als solches, das plötzlich andere, unvorhersehbare Formen entstehen lässt, „die wiederum im Laufe der Zeit des aleatorischen Spielens immer stärker ausdifferenziert werden zu eindeutig formulierbaren Intentionen“.²⁹⁹ Hier zählen nicht mehr erzählerische Momente, Mimesis sowie konkrete Formen; das Material und dessen jeweils spezifischen Eigenschaften und die daraus resultierenden verschiedenen Möglichkeiten „gestalteter *Absichtslosigkeit*“³⁰⁰ spielen immer häufiger die zentrale Rolle im künstlerischen Schaffen.

Das Aleatorische in der bildenden Kunst und das damit eng verbundene vielfältige Auftreten ästhetischer Verfahren unter Einbezug bisher unkonventioneller Materialien nehmen grundsätzlich den Anfang mit der Erfindung der kubistischen und späteren dadaistischen *Collage*. Mit dieser Technik integrieren Picasso und Braque erstmals Alltagsgegenstände und kunstfremde Materialien wie Zeitungsausschnitte, Musiknoten, alte Tapeten etc. in die Kunst.³⁰¹ Ausgehend von der *Collage* entstehen etwa zeitgleich Marcel Duchamps *Readymade* (industriell erzeugtes Objekt) und das *Objet trouvé* (Zufallsfund). Dieses Recyclen in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts sollte stilprägend für folgende Kunstrichtungen wie *Surrealismus*, *Nouveau Réalisme*³⁰², *Pop Art*³⁰³ und *Performance Art* bis hin zur zeitgenössischen Kunst werden. Damit einhergehend setzt sich

297 Die Formulierung „Das aleatorische Spiel“ ist Teil des Buchtitels: Siehe Holger Schulze, *Das aleatorische Spiel: Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*, München: Fink 2000: Schulze setzt sich in diesem Buch mit dem Begriff der Aleatorik auseinander, der seiner Meinung nach eng mit der Avantgarde verbunden ist. Der Begriff Aleatorik wird erstmals im Zuge der *Neuen Musik* verwendet.

298 Paolo Bianchi, „Die Gerümpelhaftigkeit der Kunst“, in: *Kunstforum International. Theorien des Abfalls*, Hg. Paolo Bianchi, Bd. 167, November-Dezember 2003, S. 64-81, hier S. 75 u. 78.

299 Ebd., S. 78.

300 Ebd.

301 Vgl. Gaßner, „Die scheinbaren Dinge“, S. 30f: Vor der Einführung von trivialen Alltagsdingen in der Kunst, ahmt bereits die Trompe-l'oeil Malerei (1880) in der USA tägliche Gebrauchsgegenstände auf der Leinwand nach. Durch die perfekte malerische Ausführung erscheinen die Dinge zum Greifen nahe. So betrachtet, stellt die Collage eine Fortführung dieser Art von Malerei dar.

302 Die in Frankreich gegründete Künstlergruppe *Nouveau Réalisme* (Jean Tinguely, Nike de Saint Phalle, César, Yves Klein, Christo, Daniel Spoerri, Arman etc.) arbeitet grundsätzlich mit Schrott, Maschinen, Abfall und alltäglichen Materialien.

303 Im Vergleich zu *Nouveau Réalisme* verwendet *Pop Art* (Andy Warhol, Roy Liechtenstein, Robert Indiana etc.) meist neu und unverbrauchte Gebrauchsgegenstände aus der Konsumwelt, den Massenmedien und der Werbung.

der Wandel maßgeblich fort – weg vom konventionellen (Tafel-)Bild hin zu unterschiedlichsten Darstellungsformen wie Reliefbild und Materialbild, Aktionskunst und Environment (Fluxus, Happenings)³⁰⁴, Installation und Assemblage.³⁰⁵ So mannigfaltig wie die Auseinandersetzung, so verschiedenartig gestalten sich auch die dafür verwendeten Materialien. Besonders seit den 1950er Jahren lässt sich eine Tendenz zu ephemeren, instabilen und amorphen Stoffen verzeichnen.

Auch die damit verbundene Verwendung von Gebrauchsgegenständen oder Abfall bzw. Müll durch einzelne KünstlerInnen als Strategien künstlerischer Artikulation sind seit Anbeginn äußerst unterschiedlich motiviert: Im *Kubismus* bezieht sich die primäre Motivation weniger auf den „verrotteten Zustand der Fundstücke, der sie als Abfallprodukte aus[weisen] [würde]“³⁰⁶, als vielmehr auf die „formale[...] Funktion und Textur der gezielt ausgewählten Gegenstände“³⁰⁷ sowie deren neuen Kontextualisierung. Dafür werden die Fundstücke teilweise „verfremdet und neutralisiert“³⁰⁸, indem sie z.B. bemalt werden. Ähnlich dem *Kubismus* werden die im *Surrealismus* eingesetzten *Objet trouvés* nicht in dem Sinne verwendet, um sie als abgenutzte und verbrauchte Produkte des Alltags darzustellen, stattdessen werden sie im Zuge der Verfremdung in der Regel ad absurdum geführt³⁰⁹ (z.B. Meret Oppenheims Pelztasse, 1936). Im *Dadaismus* fungieren die alltäglichen Gegenstände und Fundstücke mitunter im Rahmen eines Aufstands gegen festgefahrene Prinzipien des Museumsbetriebs. Kurt Schwitters' *Merzkunst* dient noch nicht in erster Linie einer Revolutionierung der Kunst oder zeigt Abfälle als solche.³¹⁰ Schwitters Interesse gilt eher einer kompositorischen sowie ästhetischen Präsentation der Abfälle, denn „formale Strukturen gewinnen seine Bilder überhaupt erst durch die aufgesetzten Abfallmaterialien“.³¹¹ Er setzt den Abfall bzw. Müll in seinen Collagen außerdem „als ein der Farbe gleichwertiges Material“³¹² ein und gilt somit als Wegbereiter und Inspiration für eine nahezu grenzenlose Erweiterung des Kreises der verwendeten Materialien und Dingen in der Kunst.

Obwohl die Abnutzung und Spuren des Verschleißes der Dinge und Materialien am Anfang des 20. Jahrhunderts noch nicht merklich im Vordergrund stehen, legt die anfängli-

304 Vgl. Casser, *Abfall wird Kunst*, S. 89: Hier wird die Aktion vorwiegend außerhalb des *white cube* selbst zum Kunstwerk deklariert. Fluxusbewegungen und Happenings (siehe Allan Kaprow) unterscheiden sich dadurch, dass bei Ersterem das Publikum nicht aktiv an der Aktion teilnimmt, also handelnd einbezogen wird.

305 Vgl. Wagner, *Das Material der Kunst*, S. 10.

306 Casser, *Abfall wird Kunst*, S. 29.

307 Ebd.

308 Ebd.

309 Vgl. Ebd., S. 26.

310 Vgl. Ebd., S. 25.

311 Ebd.

312 Ebd.

che Objektkunst dennoch den Grundstein für den 1945 verstärkt einsetzenden Prozess der Aufwertung von Abfallprodukten und deren spezifischen Materialcharakteren. Dabei knüpfen zeitgenössische KünstlerInnen meist an die oben erwähnten Intentionen und Praktiken an oder aber schlagen gänzlich andere künstlerische Richtungen ein. Im wesentlichen jedoch lassen sich zwei Beweggründe der Verwendung von nicht-traditionellen Materialien in der Kunst des ausklingenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts voneinander unterscheiden: einerseits beschäftigen sich die Kunstschaffenden kritisch, ironisch-parodistisch mit der Konsumgesellschaft und deren modeabhängiger, kurzlebiger Wegwerfpolitik.³¹³ Andererseits spielt auch die poetische Qualität des Verfallenen eine tragende Rolle.³¹⁴ Damit einhergehend liegt der Fokus zumeist entweder auf einer Identitätswahrung der Gegenstände und Materialien oder auf einer Bearbeitung als integrativem Bestandteil des Bildes oder Objekts.³¹⁵ Robert Rauschenberg verwendet bspw. in seinen *Combine Paintings* die von ihm gesammelten Gebrauchsgegenstände und Abfallprodukte so wie er sie vorgefunden hat.³¹⁶

313 Vgl. Casser, *Abfall wird Kunst*, S. 12.

314 Vgl. Ebd.

315 Vgl. Ebd. S. 70.

316 Vgl. Ebd.

4.2. Brauchbarkeit versus Unbrauchbarkeit

Um eine Definition von Brauchbarkeit und Unbrauchbarkeit zu diskutieren und die kunstgeschichtlichen Entwicklungen der Moderne besser fassen zu können, ist es unabdingbar die Rolle der industriellen Revolution (ab 1850) zu beleuchten. Mit ihr ändert sich nicht nur die Wahrnehmung der gegenständlichen Welt in der Malerei, sondern auch die Wahrnehmung der Alltagsgegenstände. Zuvor werden Dinge handwerklich hergestellt. Dazu gehören Arbeitsschritte wie die Beschaffung des Materials und dessen Verarbeitung sowie Fertigstellung. Eben diese haptische und individuelle Auseinandersetzung mit dem Material während der Herstellung, verleiht den Dingen Authentizität. Schon bevor Walter Benjamin dem Kunstwerk (1936) aufgrund der aufkommenden technischen Reproduzierbarkeit seine Einmaligkeit/Echtheit/Authentizität abspricht, wird das von Menschenhand geschaffene Ding durch die rasch fortschreitende Industrialisierung der seriellen Massenproduktion schon seiner Einzigartigkeit beraubt. Gegenüber der individuellen Verarbeitung steht nun eine Masse von Dingen, zu denen der persönliche Bezug nicht mehr vorhanden ist. Als Folge findet eine Entfremdung von den zu Waren gewordenen Dingen statt, die auch eine „Entmaterialisierung“ in sich birgt, da das Handwerkliche und die damit verbundene Nähe zum Material nicht mehr gegeben ist. Der Verlust dieser emotionalen Verbundenheit, die die Dinge abstrakt erscheinen lässt, wird noch zusätzlich geprägt durch die Erfindung synthetischer Materialien als Substitute für Naturstoffe, die etwas Neues und zugleich Fremdes darstellen.

Die industrielle Revolution – wie bereits an anderer Stelle erwähnt – stellt mitunter auch die Weichen für das allgemein westlich-gesellschaftliche Verwertungsprinzip: Dinge, die ihren Zweck nicht mehr erfüllen, weil sie defekt oder aus der Mode gekommen sind, werden weggeworfen und landen so auf der Mülldeponie, wo sie entweder recycelt oder endgültig verbrannt werden. Generell kann hierzu formuliert werden, dass „sich Abfall aus Objekten und Stoffen zusammen[setzt], die verbraucht, zerstört oder als überflüssig erachtet, aus ihrem Gebrauchskontext ausgeschieden worden sind.“³¹⁷

Heute wird Abfall und Müll meist als Synonym verwendet, doch der Soziologe Andreas Nebelung weist in seinem Text „Das ausgeschlossene Dritte. Ethik der Ästhetik – Existenz ohne Abfall“³¹⁸ auf Differenzen hin. Auch Paolo Bianchi setzt sich im „EDITORIAL: Alles Abfall?“³¹⁹ mit diesen zwei Begriffen auseinander, die durchaus semantisch *korrelieren*: Wenn die Rede von Abfall sei, schließe dies auch das Unsichtbare bzw. Nicht-

317 Rübel, „Abfall“, S. 13.

318 Nebelung, „Das ausgeschlossene Dritte“, S. 82-95.

319 Bianchi, „EDITORIAL: Alles Abfall?“, S. 37.

Wahrnehmbare und daher auch das Nicht-Recyclbare mit ein. Im Falle von Müll werde ausschließlich vom Sichtbaren bzw. Wahrnehmbaren und daher grundsätzlich Recyclbaren gesprochen. Ausschlagend für diese Unterscheidung sei laut Bianchi die enge Verbindung des Mülls zur Industrialisierung nach deren Aufkommen er immer häufiger in diesem Zusammenhang Verwendung gefunden habe. Da Abfall eben das Unsichtbare charakterisiere – das jedoch paradoxerweise gleichzeitig das Unsichtbare sichtbar mache – sei es auch behaftet mit „religiösen und psychoanalytischen Konnotationen“. ³²⁰ Im Vergleich zu Müll zeige sich der Begriff Abfall weitaus umfangreicher, als nur auf Materialität und Gegenständlichkeit reduziert zu sein. Doch durch das vermehrte Aufkommen von industriell hergestellten Produkten (unter anderem aus Kunststoff), die zum einen in größeren Mengen weggeworfen werden und zum anderen plötzlich eine längere Zerfallsdauer aufweisen, bekomme Abfall immer mehr eine andere Bedeutung und werde vielmehr „[...] zu dem, was sich der Verwesung entzieht und doch im Prozess der Verwertung keinen Platz mehr findet“. ³²¹ Im Zuge der Industrialisierung greifen die unterschiedlichen Semantiken von Abfall und Müll zusehends ineinander. Im Bezug auf Brauchbar- und Unbrauchbarkeit im Rahmen der Kunst erscheint eine solche Unterscheidung der zwei Begriffe nicht als unwesentlich, denn KünstlerInnen verwenden den eigentlich unverwertbaren (unbrauchbaren) Abfall für ihre spezifischen Prozesse des Recyclings und machen ihn dadurch wieder zu etwas „Brauchbarem“, jedoch mit anderen Attributen als Zweckerfüllung und Funktionalität. ³²²

Die mit der industriellen Revolution einsetzende Massenproduktion hält in Form einer stark zirkulierenden Konsumgesellschaft bis heute an: „Produkt – Konsum – Abfall – Mülldeponie (die Ware/wahre Kunst landet im Museum)“ ³²³, in der das Angebot meist die Nachfrage übersteigt, sodass der Konsument schneller als zuvor das Interesse am Produkt verliert. Als logische Konsequenz löst diese Anhäufung von (zumeist überflüssigen) Dingen und Materialien die Frage nach einer nachhaltigen Müllbeseitigung aus. Die daraus resultierende Recyclingindustrie versucht somit möglichst viel wiederzuverwerten, sodass diese Gegenstände erneut an gesellschaftlichem Wert gewinnen, indem sie im Sinne einer Zweckerfüllung wieder brauchbar gemacht werden. Obwohl sich Abfall laut Bianchi der Verwertung verweigere und so eigentlich als völlig unbrauchbar – da jenseits des Verwertungsprozesses angesiedelt – gelte, wird versucht ihn als bereits vergessenes Ding wieder in Erinnerung zu rufen, indem er z.B. als Antiquität auf Flohmärkten präsentiert und verkauft wird. Durch den Erwerb solch eines Objektes wird es wieder

320 Bianchi, „EDITORIAL: Alles Abfall?“, S. 38.

321 Ebd.

322 Vgl. Ebd.

323 Ebd., S. 35.

zurück in den Konsumkreislauf geführt, was jedoch nicht bedeutet, dass es in weiterer Folge nicht wieder zu Abfall werden kann. Diese Phänomene spiegeln sich in Michael Thompsons Mülltheorie wider: „Was der Kategorie des Vergänglichen angehört, kann – tut dies gewöhnlich auch – allmählich in die Müllkategorie überwechseln, und was der Müllkategorie angehört, kann, unter bestimmten Bedingungen, in die Kategorie des Dauerhaften überwechseln“.³²⁴

Thompson veranschaulicht damit, dass die drei genannten Kategorien nicht unabhängig voneinander existieren, stattdessen stehen sie in ständiger Wechselwirkung zueinander: Es ist schlichtweg unmöglich „Werte [zu] erschaffen, ohne dass gleichzeitig Nicht-Werte entstehen“.³²⁵ Objekte können mit der Zeit entweder an Wert zunehmen (dauerhaft werden) oder an Wert abnehmen (vergänglich werden), bis sie vermeintlich keinen gesellschaftlichen Wert mehr besitzen und somit zu Abfall bzw. Müll werden.³²⁶ Ähnlich wie ein zunächst wertvolles Objekt plötzlich wertlos werden kann, so ist auch der umgekehrte Fall durchaus möglich. Wichtig dabei ist, dass die dritte Kategorie, die sogenannte Müllkategorie, kein verstecktes, unsichtbares Feld darstellt, sondern eine wesentliche Rolle für die Dynamik zwischen Vergänglichem und Dauerhaftem spielt.³²⁷

Der im Zitat beschriebene Wechsel stellt die häufigste Bewegung zwischen den drei Kategorien dar, wobei die meisten recycelten Dinge und Materialien nicht die Kategorie des Dauerhaften erreichen. Hier hängt es auch von der gesellschaftlichen Meinung ab, die in der Position ist, zu definieren, ob etwas Abfall bzw. Müll darstellt oder eben nicht. Im kleinen Kreis dieser Kategorien tritt auch der äußerst seltene Fall auf, dass das produzierte Objekt sofort – ohne zunächst in die Müllkategorie überzuwechseln – als dauerhaft eingestuft wird. Mit dieser Herausforderung muss sich vor allem die Kunst auseinandersetzen, denn KünstlerInnen versuchen meist etwas zu produzieren, das nach der Fertigstellung sofort in die Kategorie des Dauerhaften (in den Kunstmarkt) aufsteigt. Doch „[w]ill man einmal unbrauchbar denken und absolut unbrauchbares und nicht benutzbares produzieren, so muss man sich gewaltig anstrengen, mehr als für etwas brauchbares“.³²⁸ Kunstschaffende sehen sich immer mit dem Zwang konfrontiert einen gewissen Absatz zu erbringen, indem ihre Objekte „[...] direkt von der Produktion in diese Kategorie des Dauerhaften gelangen, [...], aber nicht allen Kunstobjekten gelingt dieser besondere Transfer“.³²⁹

324 Michael Thompson, *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Hg. Michael Fehr, Essen: Klartext 2003, S. 65.

325 Ebd., S. 13.

326 Vgl. Ebd., S. 15.

327 Vgl. Ebd.

328 Vlado Kristl, *Mundmaschine*, München: UnVerlag 1969, S. 8.

329 Thompson, *Mülltheorie*, S. 134.

Dem oben genannten Kreislauf Produkt – Konsum – Abfall – Mülldeponie, stellen KünstlerInnen, die sich mit aus dem ursprünglichen Verwendungszusammenhang ausgeschiedenen Dingen und Materialien in ihren Arbeiten beschäftigen, „ein non-lineares zyklisches Verfahren gegenüber[...]: Produkt – Konsum – Ressource – Magazin/Speicher/Archiv/Depot“.³³⁰ Durch diese Praxis des künstlerischen Recyclings werden Gebrauchsgegenstände und alltägliche Materialien unter anderen Gesichtspunkten rezipiert, als über ihre ursprünglichen Funktionen. Vom pragmatischen Nutzen nun befreit, wird aus den wertlos gewordenen Dingen und Materialien innerhalb der Kunst wieder etwas Wertvolles kreiert. Jedoch nicht im Sinne eines erneuten ökonomischen Wertes; eine *neue* Wertigkeit wird ihnen zugeschrieben, die über den konventionellen Gebrauchswert hinausgeht und die somit als „Zeugnis der Kultur“³³¹ fungiert. Durch die Integration in die Kunst – befreit von jeglichem Zweck und kapitalen Wert – wird das Ding wieder sichtbar. Diese künstlerische Verfremdung macht auf seine kommunikative Komponente aufmerksam, die ihm vor der Industrialisierung durchaus noch zugekommen ist: Die Dinge können beim Anblick Erfahrungen, Erinnerungen und Vorstellungen aufrufen, denn sie besitzen die Fähigkeit Geschichte in sich aufzunehmen, die durch die Spuren der Verwendung und Abnutzung erst erkennbar wird. Durch die Möglichkeit der industriellen Massenproduktion kommt eben diese geschichtliche Zeugenschaft ins Wanken.³³² Diese Entwicklung verweigert den Dingen zu altern. Sie werden höchstens verbraucht. Wenn sie dann kaputt gehen oder einfach veraltet erscheinen, werden sie aufgrund der Vielzahl an vorhandenem Warenersatz sofort ausgetauscht, bevor sich überhaupt lesbare Spuren der Benutzung hätten einschreiben können. Ihre Zeit ist abgelaufen. Sie sind unbrauchbar, da sie nicht mehr funktionieren, sich der Geschmack verändert hat oder sie einfach nicht mehr als notwendig betrachtet werden. Es spricht tatsächlich einiges dagegen solche unbrauchbaren Dinge aufzubewahren: Zum einen bräuchte man genügend Platz für die über die Jahre hinweg angehäuften Dinge, zum anderen widerstrebt es jeglicher Logik unbrauchbare bzw. funktionslose Sachen zu behalten bzw. zu reparieren, denn die Konsumgesellschaft stellt stets ein Substitut zur Verfügung. Im Wesentlichen lässt sich daher formulieren, dass sich Brauchbarkeit von Unbrauchbarkeit dadurch unterscheiden, dass Ersteres an Zweckerfüllung, Funktionalität und Vorlieben gemessen wird, während Letzteres jenen Kriterien nicht entspricht und deshalb als abgesonderter Abfall bzw. Müll behandelt wird. Walter Benjamins Selbstcharakterisierung als Lumpensammler ist wohl der folgenreichste Bei-

330 Bianchi, „EDITORIAL: Alles Abfall?“, S. 35.

331 Niklas Luhmann zitiert nach Bianchi, „EDITORIAL: Alles Abfall?“, S. 38.

332 Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 13.

trag zu diesem Perspektivenwechsels: „Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden [...]. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren, sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.“³³³ Benjamin ordnet den Dingen eine andere Brauchbarkeit zu, die von einer Zweckerfüllung völlig losgelöst ist. Seine Theorie entfernt sich von einer konventionellen Subjekt-Objekt-Beziehung (ich besitze/habe etwas) und tendiert hin zu einem *Habhaftwerden* von Erfahrungen, die im Augenblick des Erwachens beim Anblick der Dinge eintreten und die den Dingen einen *Gebrauchswert zweiter Ordnung* verleihen. KünstlerInnen des 20. Jahrhunderts berufen sich bei der Verwendung von beschädigten Dingen auf die sogenannte sekundäre Brauchbarkeit, die auf der Logik von Evidenz, Wahrnehmung und non-verbalen Erfahrungen basiert.

333 Benjamin zitiert nach Dietmar Rübel, „Abfall – Materialien einer Archäologie des Konsums oder: Kunst vom Rest der Welt“, *Material in Kunst und Alltag*, Hg. Monika Wagner/Dietmar Rübel, Berlin: Akademie 2002, S. 119-136, hier S. 123.

4.3. Kurt Schwitters' *Merzkunst*: „Avantgarde mit Straßenbahnkarten“³³⁴/Wieland Herzfelde und das *Tatsächliche* im Film

Das von Kurt Schwitters kreierte Wort MERZ³³⁵ steht für die Verwendung von allen denkbaren und wahrnehmbaren Materialien in der Kunst und zieht sich durch sein gesamtes Oeuvre, das sich nicht nur auf die bildende Kunst (Merzmalerei, Merzzeichnungen, Merzplastiken, Merzbau³³⁶) beschränken lässt, sondern neben Schwitters literarischem Schaffen (Gedichte und Prosatexte), auch seine Merzabende, seine Merztypografien und Merzhefte miteinbezieht. Darüber hinaus, wie auch bei einigen anderen KünstlerInnen jener Zeit, erweckt auch das Theater seine Aufmerksamkeit und er schafft eine nach seinen Vorstellungen geprägte Merzbühne. Mit seiner Kunst versucht Schwitters in alle Lebens- und Arbeitsbereiche vorzudringen und dabei eine Fusion der Künste (Überwindung der Gattungs- und Mediengrenzen) herauszufordern: „Merz bedeutet Beziehungen zu schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt“.³³⁷ Ein Zusammenwirken der verschiedenen Künste soll die Grenzen zwischen Ästhetischem und Realem, Kunst und Leben verschwimmen lassen und sogar aufheben, sodass der Eindruck einer Einheitlichkeit, kurz: ein Gesamtkunstwerk³³⁸ entsteht. Der 1923 in Hannover entstandene Merzbau zeigt wohl am deutlichsten Schwitters' Verständnis von Merz – eine Vereinigung von Kunst und Nicht-Kunst als auch eine Vermischung aller Künste in einem Werk. Der Schwitters'sche Merzbau ist ein architektonisches Konstrukt, das aus einer *collagartigen* Form aus Holz und Gips gewachsen ist und das weder Geradlinigkeit noch rechte Winkel der Wände und Decken berücksichtigt. Die aus dieser Arbeitsweise entstandenen mehr oder weniger großen, teils begehbaren Räume sind angefüllt mit *Objets trouvés* und eigens ausgewählten Erinnerungsobjekten, die Schwitters in einzelnen Nischen, welche Grotten und Höhlen ähneln, platziert und durch Beleuchtung noch zu-

334 SCHWITTERS, Hg. Ingrid Brugger/Siegfried Gohr/Gunda Luyken, Wien: Kunstforum/Jung und Jung 2002, S. 9.

335 Dieser Terminus leitet sich von *Commerz* und *Privatbank* ab.

336 Siehe KURT SCHWITTERS. *MERZ – ein Gesamtweltbild*, Hg. Museum Tinguely Basel, Bern: Benteli 2004, S. 69: Schwitters baut insgesamt vier Merzbauten. Der Erste entsteht 1923 in Hannover und fällt 1943 einem Bombenangriff zum Opfer. Zwei davon konstruiert er im norwegischen Exil, die heute beide verbrannt sind. Den letzten Versuch startet er 1947 in England. Er ist noch in Fragmenten erhalten. Von dem 1923 in Hannover entstandenen Merzbau gibt es neben zahlreichen Originalfotografien auch den Versuch einer Rekonstruktion von Peter Bissegger im Sprengel Museum Hannover.

337 „Glossar“, SCHWITTERS, S. 279.

338 Das Prinzip eines Gesamtkunstwerks nach Richard Wagner beinhaltet jedoch einen Perfektionismus, der in sich geschlossen und stimmig ist: eine dynamische Komposition, die keine Bruchstellen und Zufälle zulässt. Im Falle einer De-Komposition ist eine Aleatorik vorherrschend und kann nicht bis ins Detail vorprogrammiert werden. Nach Wagners Interpretation zählt Kurt Schwitters' Idee von Merz eigentlich nicht zur Kategorie eines Gesamtkunstwerks. Auch wenn Schwitters die Verschmelzung verschiedenster Künste proklamiert, ist seine *Merzkunst*, hier im Speziellen der Merzbau, von Kontingenz und Bodenlosigkeit geprägt. Diese dreidimensionale Assemblage, die zum Eintreten einlädt, stellt eine kollektive Erfahrung dar. Der Merzbau besitzt seine eigentümliche Ganzheit, die aus anderen Konzepten zu deuten ist, als durch Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks.

sätzlich hervorhebt. Die Materialien reichen von traditionellen Materialien (Farbe, Leinwand, Pinsel etc.) über Werkzeug (Schuhbürste) bis hin zu Abfall (Fahrkarten, Drahtnetz, Bindfäden, Watte, Zigaretenschachteln, Knöpfe etc.). Sie werden jeweils in Schwitters' Verständnis von Kunst als eigenständig und gleichberechtigt erachtet. Es wird nicht mehr unterschieden zwischen edlen und unedlen Materialien: „Bei der Merzmalerei wird der Kistendeckel, die Spielkarte, der Zeitungsausschnitt zur Fläche, Bindfäden, Pinselstrich oder Bleistiftstich zur Linie, Drahtnetz, Übermalung oder aufgeklebtes Butterbrotpapier zur Lasur, Watte zur Weichheit.“³³⁹

Diese kunstfremden Materialien sind häufig *Objets trouvés*, die Schwitters auf der Straße gefunden hat. Er nimmt aber nur Dinge vom Boden auf, die ihn ansprechen und die sich auf seine Erfahrungen berufen. Der Einbezug jener Materialien in seine *Merzkunst* hängt vor allem von der unterschiedlichen Intensität der Erfahrung ab und ist von keiner Hierarchie mehr bestimmt. Durch die Akkumulation des Sammelns nimmt die/der SammlerIn den Kampf gegen die Zerstreuung (Verfasstheit) der Welt auf und sucht Korrespondenzen, die er wahrnimmt, um etwas Neues zu konstruieren: „Die alte Welt erneuern – das ist der tiefste Trieb im Wunsch des Sammlers.“³⁴⁰ Bei Schwitters schwingt auch immer ein Sich-Selber-Einsammeln, d.h. eine autobiografische³⁴¹ Komponente mit. Auf seinen Streifzügen durch die Großstadt sammelt er das Material auf und verwertet als einer der ersten Künstler das Niedrige, das Wertlose und Schäßige in seiner Kunst: „Es lag da etwas, wonach er wochenlang gefahndet hatte: der Fehldruck eines Straßenbillets, das nur für ein paar Stunden im Verkehr gewesen war“.³⁴²

Der *Dadaismus*, schreibt Wieland Herzfelde, schlage die Brücke zurück zum *Tatsächlichen*.³⁴³ Auch das Medium Film erweckt dementsprechende Aufmerksamkeit, vor allem in Bezug auf den Repräsentationsraum Kino und dessen direkte Wirkung auf die Rezeption des Publikums. Bei näherer Betrachtung jedoch steht die erwähnte Behauptung, der *Dadaismus* wende sich vor allem dem *Tatsächlichen* zu, im Widerspruch zum Medium selbst, da der Film in dem Sinne nie das *Tatsächliche* selbst, sondern nur seine Abbildung ist. Film mit dem Verfahren der *Collage* in Verbindung zu setzen, ist nachvollzieh-

339 "Texte von Kurt Schwitters. Die Merzmalerei, 1919", *SCHWITTERS*, S. 184.

340 Walter Benjamin, "Denkbilder. Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln", *Gesammelte Schriften*, Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 388-396, hier, S. 390.

341 Das Wort Merz wird außerdem zum Synonym seiner Person und geht mit Kurt Schwitters' Rezeption nachhaltig einher. Es stellt somit keine etablierte Kunsttheorie dar, sondern wird durch dessen Künstler personifiziert. Schwitters Interesse an Kunst zeigt eine kunstübergreifende Arbeitsweise, die sich auch in den Grundgedanken des *Dadaismus* erkennen lässt.

342 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 275.

343 Thomas Elsaesser, "Dada/Cinema?", *Dada und Surrealist Film*, Hg. Rudolf E. Kuenzli, Cambridge/London: MIT Press 1996, S. 13-27, hier S. 22.

bar. Mittels unterschiedlichen Schnitttechniken kann der Narrationsfluss aufgebrochen werden. Die Bilder zeigen keinen in sich geschlossenen Handlungsstrang mehr, sondern eine Aneinanderreihung von Bildern, die keine Erzählstruktur mit Kausalzusammenhang aufweist. Die Integration von Alltagsmaterialien in den Filmstreifen hingegen ist im ersten Moment kaum vorstellbar. Die bereits erwähnte Technik Man Rays, das *Rayogramm* schafft den Eindruck, dass das *Tatsächliche* im Film darstellbar ist. Das kameralese Verfahren ermöglicht es, dreidimensionale Gegenstände wie z.B. einen Reißnagel auf der zweidimensionalen Filmoberfläche *plastisch* und nicht als bloßes Abbild erscheinen zu lassen.

4.4. Abfall, Müll und Geschichte/Archiv versus Anti-Archiv

„So wie Kurt Schwitters und, in jüngerer Zeit, Bruce Conner und Ed Kienholz, aus Abfall großartige Objekte, Tableaux und Environments geschaffen haben, machen wir heute aus unserem Ramsch Geschichte.“³⁴⁴ „[Die Welt] quillt über von objets trouvés. Aus unserem Trödel ist Kunst geworden; aus dem Abfall Geschichte.“³⁴⁵

Edward Kienholz verwendet für seine sozialkritischen Tableaux vorwiegend *Objets trouvés*, die er meist auf Floh- und Trödelmärkten sucht und findet. Für ihn sei diese Tätigkeit „eine Form der Bildung und der historischen Orientierung. In dem, was von einer Kultur weggeworfen wird, entdecke ich sie selber.“³⁴⁶ Kienholz ist, wie auch Kurt Schwitters, ein Lumpensammler im Sinne Benjamins, der in der Regel nichts Bestimmtes sucht. Vielmehr findet er Dinge, die im Augenblick ihres (plötzlichen) Auftretens (z.B. auf der Straße liegend) Vergangenes aus der Perspektive des Jetzt (in Form von Erinnerungen und Erfahrungen) hervorzurufen und wiederzubeleben scheinen. Abfall bzw. Müll charakterisieren verdrängte Dinge, die durch das Wegwerfen bewusst beseitigt werden oder einfach in Vergessenheit geraten. Doch die Arbeit des Lumpensammlers kennt „keine Verfallszeiten“³⁴⁷. Benjamin appelliert daher „[g]egen die Prognostiker des Verfalls“³⁴⁸ und fordert stattdessen einen Aufruf zu „historische[r] Apokatastasis“³⁴⁹: die Unzerstörbarkeit des höchsten Lebens in allen Dingen.³⁵⁰ Damit leitet er die Befreiung von nicht mehr beachteten Dingen ein, die aus der Geschichte mit der Begründung der Zwecklosigkeit hinausgeworfen wurden, doch eigentlich *Teil* der Geschichte sein müssten: Weggeworfene Dinge besitzen durchaus die Möglichkeit potenzieller *Geschichtseinschreibung*, die über eine bestimmte Zeit oder Epoche, deren Handlungs- und Verhaltensweisen sowie gesellschaftliche Befindlichkeiten Auskunft geben kann: „[...], [D]ie vorausgegangene Verwendung [von Abfall bzw. Müll], seine Abnutzung und Verwertung [...] wird als Rest sozialer Handlung erkannt, in der sich Geschichte ablagert und dem Abfall Bedeutung verleiht.“³⁵¹ Benjamin betrachtet auf diese Weise den Abfall als „Träger inoffizieller Geschichte“³⁵², die sich neben der Hochkultur angesammelt hat. Mit seinem theoretischen Ansatz findet eine Aufwertung von Weggeworfenem statt.

344 Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 70.

345 Ebd., S. 71.

346 Manfred Schneckeburger, „Die direkte Sprache der Realität“, *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Hg. Ingo F. Walter, Bd. 2, Köln: Taschen 2005, S. 509-523, hier S. 509.

347 Vgl. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, S. 571.

348 Vgl. Ebd., S. 573.

349 Der Begriff *Apokatastasis* bedeutet *Wiederbringung aller/Heimholung aller*.

350 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, S. 573,

351 Rübél, „Abfall“, S. 123.

352 Ebd., S. 123.

Unter verschiedenen Kriterien bestimmen HistorikerInnen, was zur „offiziellen“ Geschichte gehört. Es werden meist Momente nachskizziert, die Zusammenhänge zwischen zentralen, historischen Ereignissen und dessen gesellschaftspolitischen Nachwirkungen erkennen lassen. Zeugnisse aus der Vergangenheit werden dahingehend untersucht, formale und thematische Gemeinsamkeiten herauszufiltern, um möglichst eine epochal übergreifende und lineare Vermittlung von vergangenem Wissen zu rekonstruieren und für zukünftige Generationen bereit zu stellen. Diese Bearbeitung von Geschichte beruht auf einer interpretativen und reflektierten Arbeitsweise: Umfassende Recherchen mit anschließenden Diskussionen sowie permanente Überprüfung des neu erlangten Wissens. Mit so einer intensiven Auseinandersetzung sieht sich der Lumpensammler nicht konfrontiert. Abfall bzw. Müll gilt von vornherein als etwas Ausgesonder-tes ohne Reflexion. Von hier aus könnte auch Benjamins Bemerkung betrachtet werden, dass es unmöglich sei, Geschichte als Gesamtprozess wahrzunehmen. Im Detail, im Einzelnen, liege der Blick des Ganzen verborgen: In diesem Fall sind es abgenützte Dinge, die durch ihre vermeintlich bedeutungslose Existenz nicht in der Lage sind große historisch relevante Bewegungen zu belegen und so ohne Bedenken aus dem Leben entschwinden.

Benjamins Ansicht von Geschichte, die im Detail verborgen zu liegen scheint, findet sich auch in Michel Foucaults komplexer Theorie der *Archäologie des Wissens*³⁵³ wieder. Den hier von Foucault verwendeten Begriff der Archäologie setzt er als Synonym für „Geschichtsschreibung“ ein, um sich nicht zuletzt von dieser abzugrenzen. Foucaults Archäologie stellt die traditionelle Geschichtsschreibung aber vor allem in Frage, in dem er eine alternative Annäherung an die Geschichte wählt – nämlich die der *Beschreibung des Archivs*. Er forciert damit eine neue Art des Denkens (andere *Denksysteme*), um Wissen zu analysieren. Im Vordergrund steht nicht – im Gegensatz zur bisherigen Geschichtswissenschaft – das Herausfiltern/Harmonisieren von traditionellen/nationalen Identitäten (wie z.B. im *Historismus* des 19. und 20. Jahrhunderts) und epochaler Zusammenhänge zugunsten der Bildung von Kontinuitäten. Foucault berücksichtigt dagegen auch Diskontinuitäten und prägt den Begriff der „seriellen“ Geschichte. Hier wird nicht mehr „Einheit und Identität von Gegenständen oder Sachverhalten“³⁵⁴ angestrebt, „sondern in ihnen der Unterschied [Differenz] gedacht“.³⁵⁵ Dabei legt Foucault den Fokus mehr „auf den Wechsel, die Transformation, die Schwellen, den Bruch und die Ein-

353 Michel Foucault, *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main: suhrkamp 1973.

354 Wolfram Häfer, „Michel Foucaults Archäologie des Wissens als Methode der Diskursanalyse“, Zugriff am 02.11.2011 unter <http://wollumination.piranho.de/Foucaults%20Arch%20ologie%20des%20Wissens.htm> 355 Ebd.

schnitte“.³⁵⁶ Seine Archäologie konzentriert sich demzufolge nicht auf „die historischen Universalien, die epochale Einteilungen zu Grunde legen, sondern kleinteilige Analysen von Ereignissen und Veränderungen.“³⁵⁷ An die Stelle der Geschichte als Kontinuum rückt „[d]ie Geschichte der Veränderung und des Ereignisses.“³⁵⁸ Wesentlich ist hierbei das Offenlegen von Ereignissen, die oft aufgrund des Strebens nach geschichtlicher Kontinuität verborgen geblieben sind. Genau solche „kleinen“ Ereignisse bilden den Ausgangspunkt der Foucault'schen Analyse. Er schlägt somit einen anderen Weg als die traditionelle Geschichtsschreibung ein, der nicht an den „offiziellen“ Ereignissen ansetzt, sondern sich „im Kleinen“, im Detail konstatiert und so eine Verbindung zu Benjamin herstellt. Es eröffnen sich dadurch mehrere Ebenen von Ereignissen, die parallel verlaufen und die jeweils ihre eigene Dauer aufweisen. Foucault unterscheidet dabei zwischen plötzlich in Form von Diskontinuitäten und Brüchen auftretenden und länger andauernden Ereignissen (kurzer, mittlerer oder langsamer Dauer). Die Geschichte zeigt sich nicht mehr als eine kontinuierliche Linie, sondern als übereinander- und ineinanderfließendes Liniengeflecht.

„Large memory is recorded in books and small memory is all about little things: trivia, jokes.“³⁵⁹ „Große“ Erinnerungen befinden sich in der Regel auch in Archiven, „kleine“ Erinnerungen scheinen dagegen nicht relevant genug zu sein, um aufbewahrt zu werden. Doch nach welchen Kriterien wird entschieden, was gesammelt und schlussendlich archiviert wird? Grundsätzlich dient ein Archiv als „kollektiver Wissensspeicher [...], der insbesondere die Funktionen der Konservierung, [Dokumentation], Auswahl und Zugänglichkeit erfüllt“.³⁶⁰ Letzteres bedeutet aber nicht gleichzeitig, dass die ins Archiv gelangten Gegenstände und Materialien ausnahmslos für die Öffentlichkeit zugänglich sind. Genauso wenig bedeutet Ersteres, dass jedem Archivstück die gleiche Aufmerksamkeit einer sorgfältigen und intensiven Aufbewahrung geschenkt wird.

Archive unterliegen einerseits der Kontrolle, die z.B. auch aufgrund politischer Motivation erfolgen kann. Andererseits wird die Entscheidung, ob etwas aufbewahrt wird, an der historischen Relevanz gemessen. Auch wenn Teile des Archivs der Öffentlichkeit verwehrt bleiben, stellt es dennoch einen Ort des regen Austauschs unterschiedlichster Informationen dar, der wesentlich zu einer kritischen Öffentlichkeit beiträgt. Um sich mit Sachverhalten fundiert auseinandersetzen zu können, sind sekundäre Materialien ä-

356 Wolfram Häfer, „Michel Foucaults Archäologie des Wissens als Methode der Diskursanalyse“.

357 Michael Ruoff, *Foucault-Lexikon. Entwicklung-Kernbegriffe-Zusammenhänge*, Paderborn: Wilhelm Fink 2009², S. 181.

358 Ebd., S. 182.

359 Tamar Garb, „Tamar Garb in conversation with Christian Boltanski“, *Christian Boltanski*, London: Phaidon 1997, S. 6-44, hier S. 19.

360 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 24.

ßerst wichtig, vor allem um mögliche neue Verbindungen herzustellen oder um Auffassungen zu untermauern bzw. zu widerlegen.³⁶¹

Generell handelt es sich bei den archivierten Stücken um Gegenstände, die vom Träger des Archivs als wertvoll erachtet werden. Das Nicht-Behandelte und somit Ausgesonderte gilt hingegen als bedeutungslos, da es nicht im Archiv aufbewahrt wird. Aber was geschieht, wenn es dennoch gesammelt wird? Benjamin Pell aus London kann als ein Müllsammler bezeichnet werden.³⁶² Dabei geht er äußerst selektiv vor, denn sein bevorzugtes Territorium umfasst vor allem Abfalltonnen vor Anwaltskanzleien oder Häusern, die von berühmten Persönlichkeiten bewohnt werden. Daraus fischt er außerdem ausschließlich für ihn relevantes „beschriebenes und bedrucktes Papier“³⁶³, das er dann in seinem Schuppen akribisch ordnet und inventarisiert. Pells privates Archiv aus weggeworfenen Papierstücken weist auf vielerlei Hinsicht Charakteristiken eines „offiziellen“ Archivs auf. Michael Thompson schlägt für Pells Archiv daher die Bezeichnung „Anti-Archiv“³⁶⁴ vor, das in diesem speziellen Fall paradoxerweise nur dadurch entstehe, dass es zunächst zur Entsorgung der darin aufbewahrten Dokumente durch ihre/n einstige/n BesitzerIn komme.

Im Bereich des Films könnte ein „Anti-Archiv“ in Form von Amateuraufnahmen jeglicher Art auftreten, die eine ordentlich geführte Sammlung darstellen können – nur eben für den Privatgebrauch. Subjektiv gestaltete Amateur- und Privatfilme *machen* und *erzählen Geschichte(n)* auf ihre ganz besondere Art. Sie nehmen auf soziokulturelle sowie politische Ereignisse in der Geschichte abseits der bekannten historisch-repräsentativen und vermeintlich objektiven Bilder mehr oder weniger Bezug. Wie die Veranstaltung „Home Movie Day“ des Filmmuseums Wien und der Wienbibliothek zeigt, ist das Interesse an Amateurfilmen „als wichtiges Element der *Visual History*“³⁶⁵ sehr groß. Die Veranstaltung ruft auf, *altes* Filmmaterial zur Inspektion und vielleicht zur späteren öffentlichen Projektion an ihre Archive zu übergeben.³⁶⁶

Christa Blümlinger behandelt in *Kino aus zweiter Hand*³⁶⁷ Filme, die aus bereits gedrehtem Familien- und Amateurfilmmaterial bestehen, also aus vorgefundenem Material, das neu re-kontextualisiert wird. Sie bespricht dabei drei Filme, die unterschiedliche Herangehensweisen an Filmmaterial aus privaten Quellen in Bezug auf historische Kontexte

361 Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 24.

362 Vgl. Thompson, *Mülltheorie*, S. 11f.

363 Ebd.

364 Ebd., S. 12.

365 „Filmmuseum on location. Home Movie Day 2011“, *Programmheft des Österreichischen Filmmuseums*, Hg. Regina Schlagitweit/Alexander Horwath, 15.10.11, S. 32.

366 Vgl. Ebd., S. 32.

367 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 133-163.

erkennen lassen.³⁶⁸ Doch etwas Zentrales verbindet diese von Blümlinger untersuchten Filme: Zuvor stellten sie „kleine“ geschichtliche Begebenheiten, „aus marginalen, z.B. privaten Filmen (die einstmalig Teil des gelebten Gedächtnisses einer Gruppe waren)“³⁶⁹ dar, die sich nun durch die filmischen Sekundärbearbeitung Zugang zur „großen“ Geschichte erarbeitet haben.³⁷⁰

Blümlinger zieht im Zuge ihrer historischen Auseinandersetzung mit vorgefundenen Filmbildern aus Privatarchiven Faucaults „Archiv“ (im Rahmen der *Archäologie des Wissens*) heran. HistorikerInnen, die sich der Geschichte archäologisch nähern, beschäftigen sich stets mit der zentralen Frage, wie bestimmte Aussagen zu Wissen werden können.³⁷¹ Entscheidend sei es hier zu untersuchen unter welchen „regelhaften Bedingungen“³⁷² in einer Kultur „Aussagen entstehen, existieren und aus dem kulturellen Kontext entschwinden.“³⁷³

„[Archiv stellt demzufolge] ... nicht die Totalität der Texte [...] [dar], die für eine Zivilisation aufbewahrt wurden, noch die Gesamtheit der Spuren, die man nach ihrem Untergang retten konnte, sondern das Spiel der Regeln, die in einer Kultur das Auftreten und das Verschwinden von Aussagen, ihr kurzes Überdauern und ihre Auslöschung, ihre paradoxe Existenz als *Ereignisse* [entstehende Aussagen] und als *Dinge* [bereits existierende Aussagen] bestimmen.“³⁷⁴

Es handelt sich somit beim faucaultschen Archiv³⁷⁵ weniger um einen Aufbewahrungsort von vergangenen Geschehnisse für zukünftige Gedächtnisse³⁷⁶, vielmehr definiert es

368 Péter Forgács: *Free Fall*, HU 1997; Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi: *Inventario Balcanico*, IT 2000; Lisl Ponger: *Passagen*, AT 1996)

369 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 133.

370 Vgl. Ebd.

371 Welche Kriterien spielen dabei eine entscheidende Rolle? Unter welchen Voraussetzungen entstehen und treten Aussagen auf? Warum werden dafür andere ausgeschlossen? Warum werden sie genau so und nicht anders formuliert? etc. Dabei bezieht die Archäologie auch nichtwissenschaftliches Wissen (z.B. Rituale, Sitten, Institutionen etc.) mit ein.

372 Ruoff, *Faucault-Lexikon*, S. 71.

373 Ebd.

374 Michel Faucault zitiert nach Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 134.

375 Die Beschreibung des Archivs, das sich aus Ereignissen und Dingen zusammenfügt, bildet in erster Linie die Voraussetzung für die Existenz von Aussagen in einer Kultur. Um sich der Diskursivität einer Aussage zu nähern, ist dieses Spiel der Regeln Voraussetzung. Diskursive Praktiken sind vor allem durch die Angaben der Regeln gekennzeichnet, die Diskurse beschreiben und letztlich formieren d.h. die Entstehungsbedingungen von Aussagen und ihr Auftreten werden umfassendst analysiert. Diskurse können sich aber auch selbst verändern, in dem z.B. neue Aussagen innerhalb eines Diskurses auftreten. Das „Archiv“ zeigt sich also als ein „allgemeine[s] System der Formation und der Transformation [von] Aussagen“ (Faucault, *Archäologie des Wissens*, S. 188). „Allgemein“ bedeutet hier, dass die diskursiven Praktiken in ihrer Gesamtheit nicht erfasst werden können – „[d]as Archiv ist in seiner Totalität nicht beschreibbar“ (Ebd., S. 189). Faucault weist damit explizit darauf hin, dass das Archiv keinesfalls als Ganzes vorstellbar ist, sondern ausschließlich als „Fragmente, Gebiete und Ebenen“ (Ebd.). Da Diskurse verschiedenartig ausgelegt werden können d. h. vielfältig existieren und auch unterschiedlich lang dauern, entwickelt das Archiv eine bestimmte Praxis, die darauf angelegt ist diskursiven Regelmäßigkeiten von einer großen Zahl an Aussagen (als regelmäßige Ereignisse) in einem begrenzten Zeitabschnitt zu einer vielen Ebenen des Archivs zusammenzufassen (Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 134): „Die Archäologie beschreibt die Diskurse „als spezifizierte Praktiken im Element des Archivs“ (Ebd.)

376 Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 134.

sich durch die Beschreibung des schon Gesagten „auf dem Niveau seiner Existenz“.³⁷⁷ In diesem Sinne sucht die Archäologie weder „nach irgendeinem Anfang“³⁷⁸ noch „rückt [sie] die Analyse [...] in verwandtschaftliche Nähe zu Ausgrabung und geologischer Sondierung.“³⁷⁹

Wichtig für die archäologische Beschreibung des Archivs ist die Verschiebung von einem *Dokument* zu einem *Monument*. Faucaults Meinung nach ist das Dokument „nicht mehr jene untätige Materie durch die hindurch“³⁸⁰ Vergangenheit rekonstruiert wird, als vielmehr das Ergebnis „einer dokumentarischen Materialität (Bücher, Texte, Erzählungen, Register, Akten, Gebäude, Institutionen, Regelungen, Techniken, Gegenstände, Sitten usw.)“³⁸¹, die unterschiedliche Formen der Erinnerungen bietet. Jede Form der Wissensspeicherung erfordert demnach auch eine intensive Auseinandersetzung mit der jeweiligen Diskursivität und Materialität, auf die jeweils zurückgegriffen wird. Der archäologische Blick führt dabei nicht mehr durch das Dokument hindurch, um etwas Verstecktes ans Tageslicht zu bringen d. h. es geht nicht mehr darum einen *dahinter* liegenden Sinn hermeneutisch herauszulesen. Der Sinn wird erst durch das Offenlegen der materiellen und diskursiven Beschaffenheit produziert.

„Es handelt sich also nicht mehr, wie noch in der traditionellen Geschichtsschreibung, um die 'offiziellen' Aussagen der Ereignis-Geschichte, sondern um Monumente in dem Sinne, daß etwas direkt spricht, was nicht von vornherein dazu bestimmt war etwas zu bezeugen oder zu sprechen.“³⁸²

Die Archäologie als Disziplin der stummen Monumente, der materiellen Hinterlassenschaften ohne Kontext vergangener Kulturen, gelangte einst „durch die Wiederherstellung eines historischen Diskurses“³⁸³ zu ihrem Sinn.³⁸⁴ Heute sei es an der Geschichtsschreibung nicht mehr Monumente *in* Dokumente zu transformieren, sondern die Monumente selbst zu beschreiben.³⁸⁵

Faucaults Ansatz spiegelt sich im Konzept der „Gedächtnisgeschichte“ wieder, die sich besonders der Bedeutung von Erinnerungsmedien widmet. Wie wird Geschichte gespeichert? Welche Möglichkeiten gibt es um sie aufzubewahren? Das „kulturelle Gedächtnis“ (ein von Jan und Aleida Assmann geprägter Begriff) beschränkt sich nicht nur auf schriftliche Überlieferungen, sondern bezieht jegliche mögliche Form der Erinnerungs-

377 Faucault, *Die Archäologie des Wissens*, S. 190.

378 Ebd.

379 Ebd.

380 Ebd., S. 14.

381 Ebd.

382 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 134f.

383 Faucault, *Die Archäologie des Wissens*, S. 15.

384 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 135.

385 Vgl. Faucault, *Die Archäologie des Wissens*, S. 15.

speicherung mit ein. Darunter fallen auch bildliche Quellen. Trotz der indexikaltischen Qualität besitzen Bilder im Archiv nicht denselben Stellenwert wie Dokumente. Im Gegensatz zum abstrakten Text eilt den Bildern bekanntlich der Ruf voraus, leichter manipulierbar zu sein. Sie dienen meist als visuelle Unterstützung zur *Vermittlung* von Authentizität und nicht als für sich stehende klassifizierte Beweise in Form historischer Dokumente.³⁸⁶ Wenn die Rede nun von einem („historisch denkenden“³⁸⁷) Film mit vorgefundenem Material ist, handelt es sich wie es Blümlinger treffend formuliert, „[...] nicht bloß um die Referenzialität eines dokumentarische[n] (oder auch fiktionalen) Bildes (als Dokument), sondern ebenso um die Material- und Diskursgeschichte dieses Bildes einer Gedächtniskultur (als Monument)“.³⁸⁸ Der Kompilationsfilm zum Beispiel, der sich des Kommentars aus dem Off bedient, unterscheidet sich demnach von Archivkunst- und *Found Footage* Filmen dadurch, dass in jenen das Bild nicht ausschließlich auf seinen unterstützenden, dokumentarischen Wert reduziert wird, sondern vielmehr auch als eine Art *materielle* Spur (aufgrund photochemischer Prozesse) „at a certain moment in time by a given culture“³⁸⁹ verstanden wird: „For this reason, today we can say that film has gained a value of remembrance similar to that of a monument. [...] As a document of its time, it appears as a trace-monument, a non-intentional monument.“³⁹⁰

Auch Blümlinger spricht von einem „non-intentional monument“, wenn sie die diskursive Praxis einer/eines HistorikerIn im Sinne Faucaults auf Bildquellen umlegt. Ihr Grundgedanke dabei ist, dass Bilder, die Zeugnis über „offizielle“ Ereignisse ablegen, nicht mehr nur dazu verwendet werden, um Dokumente auf ihre Gültigkeit zu überprüfen (Neubewertung: Verifizierung/Falsifizierung). Stattdessen können Bilder auch als Faucaults Monument gedacht werden, um auf diese Weise materielle und diskursive Strukturen von bildlichen Quellen freizulegen. Ein solches *Bild-Monument*, das als ursprüngliches Bild ausschließlich auf seinen dokumentarischen Charakter reduziert und somit nicht von vornherein bestimmt war selbst ohne historischen Kommentar etwas zu bezeugen, würde jetzt direkt zur Sprache gelangen.³⁹¹ In Bezug auf die Sekundärbearbeitung von „inoffiziellen“ Bildern aus privater Herkunft kommt noch eine weitere Komponente hinzu. Sie sind nicht deshalb entstanden, um Bilder für die „offizielle“ Ereignisgeschichte zu werden. Sie sind auch nicht deshalb entstanden, um – wie es Jaques Rancière für das Monument formuliert – Aufklärungsarbeit zu leisten. Im Weiteren betont Rancière, dass das

386 Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 25f.

387 Ebd. S. 25

388 Ebd.

389 Habib, „Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpout’s *Lyrical Nitrate*“, in: *Substance*, 35/2/110, 2006, S. 120-139, hier S. 124.

390 Ebd.

391 Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 135.

Monument dennoch in der Lage sei etwas zu vermitteln, weil es allein durch die Tatsache, „daß es sich bloß um seine eigene Gegenwart gekümmert hat“ ein Gedächtnis in sich trägt.³⁹² Rancières Beschreibung des Monuments dient Blümlinger als erste Annäherung für die Übertragung des Faucaultschen Monuments auf Filme mit Material aus privater Herkunft. Jene Filme ließen sich schon deshalb durchaus als Monument denken, so schreibt Blümlinger weiter, weil Privat- und Amateurfilme nicht nur einen hohen Grad von Zufälligkeiten und Diskontinuitäten ausdrücken, sondern auch eine spezielle Materialität besitzen, da die Originalkopie selbst – meist in Ermangelung eines Negativs – die Spuren der Lagerung trägt.³⁹³

Die Bezeichnung des Archivs als „Gedächtnisort“ (Pierre Nora) nimmt im Bezug auf Filmarchive eine zusätzliche, sehr melancholische Bedeutung an, denn Filme auf Nitro- und Acetatebasis verschwindet früher oder später; sie stehen stets unter der ständigen Gefahr der Auslöschung. Um sie vor der Endlichkeit zu bewahren, müssen jene Filme auf andere, bessere Transportmedien umkopiert werden. Bei der Kopie von Film auf Film sollte der Vorgang alle 25 Jahre wiederholt werden.³⁹⁴ Eine kostspielige Angelegenheit, die eine Selektion zwischen *wertvoll* und *wertlos* zur Folge hat. Dabei werden meist Filmfragmente (vor allem anonymer Herkunft) nicht weiter zur Umkopierung ausgewählt. Mit dem digitalen Zeitalter treten zusätzliche Möglichkeiten „intermediale[r] Transformationen“³⁹⁵ auf, die sich einerseits als kostengünstiger erweisen, doch andererseits „die Erscheinungsform und Materialität des Ausgangsmaterial“³⁹⁶ entscheidend verändern. Diese Transfers verhindern zwar einerseits das Verschwinden des fragilen Filmstreifens, doch gleichzeitig haben sowohl das Umkopieren von Film auf Film als auch die Digitalisierung von Film Auswirkungen auf den ursprünglichen Filmcharakter, indem beim Kopieren oder beim Komprimieren in Daten materielle Strukturen verloren gehen. Dennoch zeigt das Umkopieren/der Erhalt der Filme sich auch als Zeitreise durch Technologien und verschiedenste Trägermedien. Die historische Auseinandersetzung von *Found Footage* und Archivkunstfilm bezieht sich demnach mehr auf „eine Geschichte zweiten Grades, nämlich der Kulturgeschichte von Archiven und damit der Diskursivität und Materialität der Filmbilder innerhalb einer Gedächtnisgeschichte.“³⁹⁷

392 Jacques Rancière nach Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 135.

393 Vgl. Ebd.

394 Vgl. Habib, „Ruin, Archive and the Time of Cinema“, S. 126.

395 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 25

396 Ebd.

397 Ebd.

4.5. Der Filmstreifen: Auf- und Wiederverwerten/*Found Footage*- und Archivkunstfilm

Da die Arbeit mit bereits belichtetem Filmstreifen eine Praxis ist, die nicht zwingend einer Kamera bedarf, erinnert sie an die Kunstpraktiken: *Collage*, *Assemblage*, *Readymade* und *Objet trouvé*. Vor allem Marcel Duchamps künstlerischer (handwerklicher) Einsatz reduziert sich bei den zum Kunstobjekt deklarierten Alltagsgegenständen – den *Readymades* – auf ein Minimum: sie existieren bereits und bleiben vom Künstler gänzlich unberührt. Sowohl der Gegenstand als Ausgangspunkt des *Readymades* als auch der vorgefundene Zelluloidstreifen werden nicht selbst produziert, sondern ohne Eingriff in ein Kunstobjekt überführt. Wees betont hierzu, dass das Recyclen von filmischem Material im Prinzip schon allein im Finden und erneuten Vorführen vor Publikum bestehe.³⁹⁸ Man denke nur an Ken Jacobs' *Perfect Film*: Für diesen Film verwendet Jacobs das Filmmaterial mit Ausnahme eines minimalsten Eingriffs in die Tonspur, so wie er es entdeckt hat. Jacobs' Philosophie des *Found Footage* Films beruht auf seinem Statement zu *Perfect Film*: „A lot of Film is perfect left alone, perfectly revealing in it's un- or semi-conscious form“.³⁹⁹ Wie Duchamp seine *Readymades* mit einer Signatur (z.B. bei „Fountain“ mit dem Pseudonym: R. Mutt) versehen hat, so deutet bei Jacobs' *Perfect Film* ebenfalls nur sein Name auf den (neuen) Künstler hin.

Im Vergleich zur *Collage* und *Readymade* und *Objet trouvé* werden die vor-gefundenen Objekte beim (*situationistischen*) *Détournement* zusätzlich physisch angegriffen. Exemplarisch dafür ist Isidore Isous lettristischer⁴⁰⁰ Film *Traité de Bave et d'Éternité* (FR 1951), indem er neben den Verfahren der *montage discrepant* (Autonomie von Ton und Bild)⁴⁰¹ und der *ciselure*, auch bereits belichtetes Filmmaterial verwendet, um damit vor allem die Trennlinie zwischen den Phasen *amplique* und *ciselante* zu manifestieren und die Zerstörung des aufgeblasenen, expansiven Films zu zelebrieren⁴⁰²: Nach Isous Kunsttheorie ist jede Kunst bzw. Kunstgeschichte in zwei gegensätzliche und unmittel-

398 Vgl. William C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York: Anthology Film Archives 1993, S. 5

399 Ken Jacobs, „Program Notes“, *Films That Tell Time. A Ken Jacobs Retrospective*, New York: American Museum of the moving Image 1989, S. 13-29, hier S. 19, Zugriff am 30.05.2011 unter http://www.movingimage-source.us/files/films_that_tell_time_ken_jacobs.pdf

400 Der lettristische Film hat seine Wurzeln in der lettristischen Poesie, die Sprache in immer kleinere Einheiten zerlegt – von der Strophe bis hin zum einzelnen Buchstaben (frz. *le lettre*). Jenes Verfahren wurde nun für das Medium Film adaptiert.

401 Die Tonspur (meist Off-Stimmen, Lautgedichte) passt nicht zu den dargestellten Bildern. Auch wenn bei Isou die Zerstörung in erster Linie dem Bild galt, unterscheidet sich auch die Tonspur vom herkömmlichen, sauberen und perfekten Ton (z.B. des kommerziellen Kinos – Hollywood, UFA etc.). Wenn er ein Medium (Plattenspieler) zwischenschaltet, spielt Isou mit Qualitätsverringerungen, die als permanent-irritierendes Rauschen zu hören sind. Auch die Wörter in Isous Lautgedichten verlieren ihre Begrifflichkeit und gewinnen stattdessen an Materialität: auch die Sprache wird zum Mittel der Irritation.

402 Vgl. Jutz, *Cinéma brut*, S. 206-210f.

bar aufeinander folgende Phasen eingeteilt. So gebe es zum einen eine expansive Entwicklung (*phase amplique*), in der eine jede Kunst immer komplexer werde, in der sie ihre Grenzen stets ausweite. Dem gegenüber stehe eine Phase der Reduktion (*phase ciselante*), in welcher sich die Kunst (wieder) auf ihre wesentlichen Merkmale zu beschränken versuche. Auf den Film bezogen ist Isou der Ansicht, dass mit den Gebrütern Lumière (also mit den allerersten, offiziellen Filmvorführungen ab 1895) die Expansion des Mediums begonnen habe, die zunächst durch das Aufkommen von Ton und Farbe, die sich zu den wichtigsten filmsprachlichen Mittel etablierten, entscheidend geprägt worden sei. In den 1940er Jahren, so ist der französische Filmemacher Isou der Annahme, habe diese sogenannte expansive Phase mittlerweile pathologische Züge angenommen. Im Hinblick auf die handwerkliche Veränderung des Filmstreifens, beschreibt Isou diese Wandlung der *phase amplique* in die *phase ciselante* mit biologischer Metaphorik: er spricht von Fäulnis und Zerfallsprozessen und bekundet die Überzeugung, dass der neue (reduktive, lettristische) Film aus den Exkrementen der großen (expansiven) Filme entstehe. Der lettristische Filmemacher schöpfe also aus dem Kino der Meisterwerke, sodass ihm „nichts anderes zu tun bleibe, als diese Meisterwerke zu kauen, sie zu verdauen und auszukotzen“.⁴⁰³

Ähnlich wie Alltagsmaterialien und -gegenstände sowie Wegwerfartikel und Abfall bzw. Müll in der bildenden Kunst gesammelt und künstlerisch weiterverarbeitet werden, wird hier also filmisches Material *recycle*t und mit neuen Bedeutungen und Assoziationen ausgestattet. *Found Footage* bedient sich aus dem uferlosen Repertoire der Massenmedien: Aus der medialen Bilderflut werden die unterschiedlichen Bilder entnommen, aus ihren Kontexten gerissen. Als Fragmente einer Medien-Realität tauchen sie in neu-konzipierten Filmen wieder auf. Dabei handelt es sich meist um vorgefundenes Filmmaterial, das in der Regel sorgfältig ausgewählt wird. Es wird vorwiegend nicht archiviert, „sondern in privaten Sammlungen, kommerziellen Bildagenturen, Trödeläden und Abfalleimern [...] oder [...] im wahrsten Sinne des Wortes auf der Straße gefunden [...]“.⁴⁰⁴ Aufgrund seiner Herkunft sei *Found Footage* laut Michael Zryd nicht gleich Archivmaterial.⁴⁰⁵ Der Unterschied liege vor allem in der Beschaffung des filmischen Materials: Beim Archivkunstfilm wird mehr oder weniger bewusst im Filmarchiv nach entsprechendem Material gesucht, beim *Found Footage* Film dagegen ist eher die Rede von ausdatiertem Filmabfall oder filmischem Material (auch „lost footage“⁴⁰⁶ genannt), das außerhalb

403 Isidore Isou zitiert nach Jutz, *Cinéma brut*, S. 210.

404 Michael Zryd, „*Found Footage*-Film als diskursive Metageschichte. Craig Baldwins Tribulation 99“, Zugriff am 01.04.2011 unter http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Michael_Zryd-Found_Footage-Film_als_diskursive_Metageschichte.pdf, S. 113-134, hier S. 113f.

405 Vgl. Ebd., S. 113.

406 Ebd., S. 114: Ein Begriff des Filmemachers Nathaniel Dorky.

des Archivs existiert und somit als weniger wertvoll eingestuft wird. Aufgrund dieser negativen Konnotation des Begriffs *Found Footage*, präferiert die Filmemacherin und Theoretikerin Sharon Sandusky (*C'mon Babe: Danke Schoen*, USA 1988) eher die Formulierung Archivkunstfilm in Bezug auf die Verwendung von bereits belichtetem Material, um diesem ästhetischen Verfahren mitunter mehr Prestige zu verleihen bzw. es zu nobilitieren. Doch eine strikte Trennlinie zwischen diesen zwei Begrifflichkeiten – *Found Footage*- und Archivkunstfilm – kann nicht so einfach gezogen werden. So wie der *Found Footage* Film zum Teil aus Archivmaterial besteht, greift der/die ArchivkunstfilmemacherIn auch auf Ausschussmaterial (in Archiven) zurück. Aus diesem Grund verwendet Sandusky in ihrem Aufsatz den Begriff „junksmith“⁴⁰⁷ als Synonym für ArchivkunstfilmemacherInnen. Grundsätzlich legen KünstlerInnen, die Fremdmaterial für Filme verwenden, ihren Fokus bei der Bildersuche auf unbekanntes Material, das sowohl im Archiv als auch auf Flohmärkten, in Abfalleimern, Privatarchiven etc. zu entdecken ist. In der Charakterisierung von Filmen aus vorgefundenem Material sind sich die FilmtheoretikerInnen von *Found Footage*- und Archivkunstfilm jedenfalls einig. Im Allgemeinen werden filmische Sekundärbearbeitungen nicht nur ästhetisch bearbeitet, sondern auch diskursiv, „[which] allow[s] the fossilised meanings embedded within these discarded images to be foregrounded“.⁴⁰⁸ FilmemacherInnen untersuchen so laut Zryd „auf kritische Weise die Geschichte hinter dem Bild, die diskursiv in die Geschichte seiner Produktion, Verbreitung und Konsumierung eingebettet ist“.⁴⁰⁹ Daran knüpft auch Keith Sanborns Auffassung an, dass die Verwendung von bereits belichtetem Zelluloid „a very concrete form of history [sei], [...] working with that kind of material gives you a chance to research in history, [...]: creating meaning of history or finding it – and creating things out of pre-existing material“.⁴¹⁰ Damit geht auch Zryds Definition von Filmen aus vorgefundenem Material als „eine metahistorische Form des Filmemachens“⁴¹¹ einher. Wesentlich dabei ist stets laut Sandusky die Möglichkeit der Transformation, indem Filme aus vorgefundenem Material Filmfragmente aufgreifen. In einem neuen, gänzlich anderen Kontext überführt, „eröffnen sie dem menschlichen Bewusstsein und Denken neue Wege“.⁴¹²

407 Sandusky, „Archäologie der Erlösung“, S. 22: „*Junksmithing*: Improvisation aus *junk* (=Mist, Müll, Abfall) und *smith* (=Schmied). Als *junksmith* bezeichnet man [KünstlerInnen], der Müll in Kunstwerke verwandelt. *Junksmith* wird als Metapher für Archivkunstfilmemacher[Innen] verwendet.“

408 Scott MacKenzie, „Flowers in the dustbin: termite culture and detritus cinema“, in: *CineAction*, 01.01.1998, Zugriff am 03.04.2011 unter <http://www.thefreelibrary.com/Flowers+in+the+dustbin%3A+termite+culture+and+detritus+cinema.-a030514372>

409 Zryd, „*Found Footage*-Film als diskursive Metageschichte“, S. 114f.

410 MacKenzie, „Flowers in the dustbin: termite culture and detritus cinema“.

411 Zryd, „*Found Footage*-Film als diskursive Metageschichte“, S. 114.

412 Sandusky, „Archäologie der Erlösung“, S. 14.

4.6. Der Nitrofilm (bzw. Nitratfilm)/Vergänglichkeit des Filmstreifens

In der Pionierzeit des Films dient ausschließlich Nitrofilm als Trägermedium von bewegten Bildern. Dieses Material erweist sich aber als leicht entzündlich⁴¹³ und vergänglich: „Nitratfilm [...] schrumpft mit der Zeit, die Emulsion verfärbt sich und schmilzt alles verklebt und verklumpt, zerfällt zu Pulver und entzündet sich im letzten Stadium der Selbstzerstörung schon bei Temperaturen um 40 Grad Celsius.“⁴¹⁴ Außerdem ist es nur für eine begrenzte Anzahl von Projektionen einsetzbar, seine Lebensdauer beschränkt sich durchschnittlich auf 100 Jahre.⁴¹⁵ Die Selbstzerstörung beginnt bereits während seiner Herstellung. Eine entsprechende Archivierung kann den Zerfall verlangsamen (durch niedrige Temperaturen und geringe Luftfeuchtigkeit⁴¹⁶), aber ein komplettes Auslöschen des Materials schlussendlich nicht verhindern.⁴¹⁷

Besonders betroffen sind Stummfilme. Filmarchive versuchen diese Filme auf ein langlebigeres Material zu transferieren.⁴¹⁸ Doch die Menge an Nitrofilm, die vor der endgültigen Auslöschung zu bewahren ist, steht im Ungleichgewicht zu der erforderlichen Technik und der damit verbundenen finanziellen Unterstützung.⁴¹⁹ Außerdem gilt die Restaurierung des frühen Films bis in den 1990er Jahren nicht als förderungswürdig. Diesem Versäumnis wird aber heute, sowohl in der Filmwissenschaft als auch innerhalb der Filmarchive, verstärkt entgegengewirkt.

In der Stummfilmära werden bereits Materialverbesserungen (z.B. Zellulosediazetat) vorgenommen. Hier verringert sich der Gefährdungsgrad des Filmmaterials (nicht mehr so leicht entflammbar), doch die Polymere sind trotz allem einer Zersetzung ausgeliefert.⁴²⁰ Das gleiche Schicksal soll noch späteren Trägermaterialien wie Zellulosebutyrat, Zellulosepropionat und Zellulosestetazetat widerfahren.⁴²¹ Da bis in die 1950er Jahre unterschiedlichste Bildträger Verwendung finden, etablieren sich auch verschiedene Begrif-

413 Paolo Cherchi Usai, *Burning Passions. An Introduction to the Study of Silent Cinema*, London: British Film Institute 1994, S. 20: „There is no way to extinguish the flames: the film gives off the oxygen that feeds the fire even under jets of water, sand or carbonic acid“.

414 Jutz, „Gedächtnis und Material“, S. 117.

415 Usai, *Burning Passions*, S. 19.

416 Vgl. Ebd.

417 Ebd.: „In the course of this process the film emits various gases, especially nitrogen dioxide, which combined with the water in the gelatin and with air forms nitrous acid and nitric acid. These acids corrode the silver salts in the emulsion, destroying the image and the support that bears its traces, until the film is completely dissolved. [...] The film shrinks and the distance between perforations decreases, making projection impossible and reprinting problematic. There is a strong, pungent smell, the image tends to disappear and the base takes on a brownish colour. The emulsion then becomes sticky and it is increasingly difficult to unroll the film. Then eruptions of soft dark matter form on the surface of the reels. This continues until the film becomes an indistinct mass covered by a brown crust. In the final phase of decay, the film is reduced to a whitish object or even to powder.“

418 Vgl. Ebd.

419 Vgl. Ebd.

420 Vgl. Ebd., S. 20.

421 Vgl. Ebd.

fe in Bezug auf die Art und Weise des Zerfalls. Darunter fällt das „vinegar syndrome“⁴²², das „rancid butter syndrome“⁴²³ und das „piscis syndrome“.⁴²⁴ Diese Symptome machen auch den Acetatfilm als mögliches, stabileres sowie sicheres Trägermaterial kurzerhand zunichte. Als Alternative und neuer Hoffnungsträger für Filmarchivare kann heute der Polyesterfilm betrachtet werden, der sich durch Eigenschaften wie chemische Stabilität und Formbeständigkeit von seinen Vorgängern erheblich zu unterscheiden vermag.⁴²⁵

Die Instabilität und Fragilität des Zelluloids, sowohl durch die intendierte als auch durch die nicht-initiierte künstlerische Beeinträchtigung, zeigen den Filmstreifen als beschädigtes Material. Erstere macht das Filmmaterial bewusst fehlerhaft (Zufälle und Unfälle werden herausgefordert), um gezielt dessen materiale Qualitäten zu akzentuieren. Zweitere greift auf bereits beschädigtes (vergängliches) Filmmaterial zurück, dem kein kommerzieller Wert mehr beigemessen wird: Der Filmstreifen hat seine Funktion als Träger einer Narration, eines Inhalts (gezwungenermaßen) abgelegt, stattdessen beschreibt er seine eigene Geschichte als Material – den unvermeidbaren, langsamen Zersetzungsprozess als vergehender Organismus. Diese Fragilität des Zelluloids lässt den Film als materielles Objekt in der Projektion erscheinen, er besitzt auf einmal etwas *Lebendiges*. Folglich emanzipiert sich das Filmmaterial vom Film und kommt selbst zu Wort, wobei Funktionalität und Zweckerfüllung keine Rolle mehr spielen. An deren Stelle tritt nun die Faszination an der Sprache des Alterns, des Ausrangierten und des Weggeworfenen. Barthes stimmt dem nicht zu und spricht der Patina des Alterns im folgenden Zitat nur eine bedingte Aufmerksamkeit zu:

„Ich kann das PHOTO nur in Abfall umwandeln: entweder Schublade oder Papierkorb. Nicht nur teilt es das Schicksal des (vergänglichen) Papiers, es ist, auch wenn es auf härterem Material fixiert wird, um nichts weniger sterblich: wie ein lebender Organismus wird es geboren aus keimenden Silberkörnchen, erblüht es für einen Augenblick, um alsbald zu altern. Angegriffen vom Licht und von der Feuchtigkeit, verblaßt es, erschöpft es sich und verschwindet; man kann es nur noch wegwerfen.“⁴²⁶

Bei Barthes lösen die allmählichen Alterserscheinungen des Fotopapiers Schmerz und Trauer aus. Denn die Fotografie lässt es nicht zu, zu leugnen, dass das abgebildete Objekt, der Referent, im Moment des Fotografierens anwesend war und vom Objektiv erfasst wurde. Sie sind die Bestätigung des tatsächlich Dagewesen – eine Vergegenwärti-

422 Usai, *Burning Passions*, S. 20: „[...]“, so called because of the strong acidic odour given out by the deteriorating film.“

423 Ebd.: „[...]“, produced by the butyric acid which develops in the acetate stock.“

424 Ebd.: „[...]“ (or rotten fish syndrome), believed to be the effect of the decay in the photographic gelatin.“

425 Vgl. Ebd., S. 21.

426 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 104.

gung des Vergangenen (des „Es-ist-so-gewesen“)⁴²⁷, die auf dem Fotopapier als Abdruck und Spur des Objektes festgehalten und aufbewahrt wird. Durch die Fotografie ist es so erstmals möglich vergangene Ereignisse als Momente festzuhalten⁴²⁸. Doch auch das Zeugnis von Realem und Vergangenen ist vergänglich.⁴²⁹ Wie auch der Referent auf der Fotografie stirbt, verschwindet die Fotografie mit der Zeit: „Was wird mit [dem] Photo vergehen, das vergilbt, verblasst, verlöscht und eines Tages auf dem Müll geworfen wird?“⁴³⁰ Die US-Filmtheoretikerin Laura U. Marks möchte etwas anderes vorschlagen als Barthes, der in einem vergilbten Foto keine Relevanz erkennt: „I would like to suggest that the very blurriness and illegibility of the photograph that Barthes finds abject may aid the process of memory.“⁴³¹

Neben dem Bild als indexikalischem Zeichen von Vergangenen, erweist sich auch der chemische Zerfall des Trägermaterials als Indiz vergehender Zeit: „Die Sprünge und Risse im Material, die sichtbaren Schlieren und Verfallserscheinungen verstärken den Eindruck der Rätselhaftigkeit und Zufälligkeit, aber auch der Historizität der Aufnahme.“⁴³² In Zusammenhang mit der chemischen Zersetzung des Materials spricht Gabriele Jutz auch von einem „physische[n] Index für das Vergehen der Zeit“, d. h. durch den „indexikalischen Charakter[...] *im Material selbst* [wird] die Erinnerung an das vorfilmische Ereignis ebenso aufbewahrt wie die Spuren der Zeit – [...]: des Zerfalls“.⁴³³ Zu diesen zwei Zeitebenen, die dem Film inhärent sind – vorfilmische Zeit und vergangene Zeit aufgrund der materiellen Veränderungen des Materials – gesellt sich als dritte Zeitebene der Moment des Filmens und der Projektion. Diese Erfahrung von filmischer Zeitlichkeit lässt nicht nur das ikonische Bild als vergangenes Ereignis erkennen, sondern auch die Flüchtigkeit des Filmischen bei einer Vorführung, die den Film sogar währenddessen vergangen erscheinen lässt. Hinzu kommen nun die Alterserscheinungen des Filmstreifens, die die bewegten Bilder irgendwann endgültig verschwinden lassen. Somit hält das Medium Film nicht nur Vergangenheit für die Gegenwart fest, sondern wird selbst zu einem vergangenen Ereignis.

427 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 87.

428 Sontag, *Über Fotografie*, S. 72: „Fotografieren heißt die Sterblichkeit inventarisieren. Ein Fingerabdruck genügt, um dem Augenblick gleichsam eine postume Ironie zu verleihen. Fotos zeigen Menschen so unwiderruflich gegenwärtig und zu einem bestimmten Zeitpunkt ihres Lebens; sie stellen Personen und Dinge nebeneinander, die einen Augenblick später bereits wieder getrennt waren, sich verändert hatten und ihr eigenes Schicksal weiterlebten.“

429 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 104.

430 Ebd.

431 Laura U. Marks, „Loving a Disappearing Image“, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2002, S. 91-110, hier S. 105.

432 Blümlinger, Christa, „Sichtbares und Sagbares. Modalitäten historischer Diskursivität im Archivkunstfilm“, *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Hg. Eva Hohenberger/Judith Keilbach, Berlin: vorwerk8 2003, S. 82-97, hier S. 92.

433 Jutz, „Gedächtnis und Material“, S. 112.

Bei der künstlerischen Arbeit mit bereits belichtetem Nitrofilm ist das Aleatorische besonders als Folge von chemischen und physikalischen Reaktionen zu betrachten. Doch das Ergebnis ist im Gegensatz zu Tscherkasskys Dunkelkammer-Filmen komplett dem *Material als Material* überlassen. Der *Schöpfer* des Kunstwerks tritt hier hinter das Material zurück. Obgleich dem Material bei Leon Battista Alberti im 15. Jahrhundert als solches kaum Bedeutung zukommt, scheint folgendes Zitat in diesem Zusammenhang interessant. Alberti kritisiert „[...] Maler, die in ihren Bildern viel Gold⁴³⁴ verwenden, weil sie meinen, das verleihe diesen Erhabenheit. Ich kann das nicht loben. [...] weil die Darstellung des Goldglanzes durch Farben dem Künstler mehr Bewunderung und Lob einträgt.“⁴³⁵ Auch unedle Materialien wie Bronze, Marmor, billige Farben etc. könnten dem Kunstschaftenden Anerkennung verleihen, da schöpferische Arbeit und Ausführung (die materielle Formgebung) maßgeblich für die Beurteilung eines Kunstwerkes sein sollte. Der Wert der Kunstwerke dürfe nicht an den verarbeiteten Materialien gemessen werden, denn für ihn stehe die Kunst höher als Gold und Edelsteine, noch höher stehe der Stifter [der Kunstschaftende].⁴³⁶ In Albertis Kunsttheorie ist zweifelsohne die KünstlerInnen das entscheidende Element. Mittels der Fertigkeit und Einfallskraft (des Genies) bestimmen sie das Kunstwerk, in dem das Material nach ihren Vorstellungen in Form gebracht wird. Diese künstlerische Arbeit beinhaltet keinen Zufalls- und Zerfallsprozess und dient dem Kunstwerk als Fundament. Die Eingriffe sollen dagegen entweder weitgehend unsichtbar oder überhaupt nicht sichtbar sein.

Während Duchamp für die *Readymades* seine ausführende (kreative sowie künstlerisch-technische) Funktion als Künstler zugunsten der Idee aufgibt, so verändert sich gleichzeitig die Anschauung des Kunstschaftenden als *Schöpfer*. Beim *Readymade* gibt es kein zu bearbeitendes Material mehr, stattdessen findet eine „Entmaterialisierung“ des Kunstwerks statt. KünstlerInnen und Material treten hier gemeinsam in den Hintergrund. Nur noch die Idee ist die bedeutsame Kategorie (wie in der Konzeptkunst). Auch wenn sich durch Duchamp das Kunstverständnis schlagartig gewandelt hat, bleibt das Material dennoch ein weitgehend unbeachtetes Feld. Die Rolle des Kunstschaftenden wird als *Formgeber* in Frage gestellt, aber das Material präsentiert sich nicht selbst, denn es wird in jener Form ausgestellt, in der es vorgefunden wird.

Die Betonung des Zelluloids durch die vorsätzliche Manipulation der Emulsion lässt das

434 Vgl. Raff, *Die Sprache der Materialien*, S. 31ff: Das Material Gold ist eines der wichtigsten Bestandteile der mittelalterlichen Kunst (z.B. goldblechverkleidete Holzfiguren). Sowohl die Symbolik als auch der Glanz des Goldes, der damals aufgrund der Deutung als theologische Lichtwirkung eine erhebliche Rolle spielt, fasziniert. Die Kunstwerke dienen damals fast ausschließlich zur Vermittlung religiöser Themen. Doch Kunst soll laut Alberti nicht nur als Mittel zum Zweck der Religion eingesetzt werden.

435 Ebd., S. 32f.

436 Vgl. Ebd.

Zelluloid mit dessen fragilen Eigenschaften in einem ersten Schritt in den Vordergrund rücken. Doch hier übernimmt immer noch die formgebende Hand der Künstlerin/des Künstlers die formale Gestaltung, auch wenn das Ergebnis mehr als zuvor dem Zufall überlassen wird. Bei der Verwendung von Nitratmaterial tritt der Filmstreifen dagegen als materielles Objekt (sowohl im Filmarchiv in Form physischer Veränderungen als auch in der Projektion) selbst in Aktion. Dies bewirkt ein entropischer Prozess des Nitrofilms, der erst den Wandel „des Figurativen ins Formlose“⁴³⁷ entstehen lässt. Dabei schwingt aber stets eine Melancholie gegenüber dieses „allmählich zersetzenden“⁴³⁸ Filmmaterials mit, die sich auch als „Poetik des Verlusts“ beschreiben lässt.

437 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 39.
438 Ebd., S. 37.

5. Peter Delpeuts *Lyrical Nitrate*

5.1. Das Ausgangsmaterial/Jean Desmet und sein Filmerbe

Peter Delpeuts *Lyrical Nitrate* stellt ein beeindruckendes Dokument der Filmgeschichte dar. Unterschiedliche Filmfragmente geben Einblick in die Frühphase des Films seit seines Bestehens. Die dafür verwendeten Stummfilme stammen allesamt aus der „Desmet Collection“ und datieren sich auf die Jahre 1905 bis 1919. Den Namen erhält die Sammlung von Jean Desmet (1875-1956), der zu den Pionieren des Filmverleihs und der Kinobesitzer in den Niederlanden gezählt wird. Sein Schaffen fällt außerdem in eine Zeit, in der sich Kino und Film in einen großen Wandel befinden. Zwischen 1907–1916 beginnt sich das kontinuierliche Erzählen im Film langsam zu etablieren und feste Kinos lösen nach und nach das Wanderkino ab.

Desmet führt zunächst Wanderkinos bis er sich 1909/10 dazu entschließt als Kinobesitzer sesshaft zu werden. Seine ersten zwei Kinos dieser Art heißen „Cinema Parisien“: die Eröffnungen finden am 13. März 1909 in Rotterdam und am 26. März 1910 in Amsterdam statt.⁴³⁹ Mit der explosionsartigen, europaweiten Verbreitung fester Kinos, vergrößern sich auch die Räumlichkeiten, in denen bewegte Bilder projiziert werden. Auch Desmet folgt diesem Trend und eröffnet „elitäre“ Kinos wie das „Cinema Palace“ in Amsterdam (1912) und das „Cinema Royal“ in Rotterdam (1913).⁴⁴⁰ Doch sein Lieblingskino bleibt stets das „Cinema Parisien“ in Amsterdam⁴⁴¹. Das Jungendstil-Interieur dieses ehemaligen Desmets Kino schmückt heute die Kinoräumlichkeiten des Niederländischen Filmmuseums.⁴⁴²

Doch die steigende Dominanz von amerikanischen und deutschen Verleihfirmen und die damit verbundenen Entwicklungen innerhalb der niederländischen Filmindustrie machen Desmets seine Position als einem der wichtigsten Filmverleiher der ersten Stunde immer mehr streitig. Sein allmählicher Rückzug bedeutet jedoch nicht seinen endgültigen Ausstieg aus dem Filmgeschäft. Desmet verlagert lediglich den Fokus auf sein eigenes Filmrepertoire, das sich mit der Zeit angesammelt hat, da er bemerkt, dass die Nachfrage nach *älteren* Filmen immer noch vorhanden ist.

Als 1938 sein „Cinema Parisien“ und mit dem Kino einige seiner Filme in Amsterdam teilweise abbrennen, beginnt er sich gezielt um ein geordnetes Filminventar zu bemü-

439 Vgl. Ivo Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam: University Press 2003, S. 89ff.

440 Vgl. Ebd., S. 112.

441 Vgl. Ebd., S. 259.

442 Vgl. Ebd., S. 175.

hen und setzt sich für eine sichere Archivierung von Filmen ein.⁴⁴³ Aus diesem Fundus vorgefundener, seltener Filmfragmente setzt Peter Delpeut seinen Film *Lyrical Nitrate* zusammen, der als besondere Hommage an Desmets Arbeit und an das frühe Kino betrachtet werden kann.

Die Existenz der „Desmet Collection“ ist lange Zeit unbekannt, bis im April 1957 nach Desmets Tod seine Tochter Jeanne Desmet-Hughan sein Filmerbe dem Filmmuseum in Amsterdam präsentiert und übergibt.⁴⁴⁴ Laut Ivo Blom soll dieser Bestand über 900 – vorwiegend ausländische⁴⁴⁵ Filme umfassen, bestehend aus Dramen, Komödien, kleineren Filmnummern, Reiseberichten, wissenschaftlichen Dokumentarfilmen und Wochenschauen. Darüber hinaus sei ein Konvolut an Informationen zum Wesen des frühen Filmverleihs und zur Organisation der ersten Kinos (Filmposter, Programme, Flyer)⁴⁴⁶ vorhanden.

443 Vgl. Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, S. 303.

444 Vgl. Ebd., S. 22 u. 334.

445 Vgl. Ebd., S. 22: Meistens stammen die Filme aus Frankreich, den USA, Italien, Deutschland, Dänemark; teilweise auch aus Großbritannien, Russland, Schweden, Österreich, den Niederlanden und Belgien.

446 Vgl. Ebd.

5.2. Das Niederländische Filmmuseum/Entstehungsgeschichte von *Lyrical Nitrate*

„[The] embarrassment of riches of the un-canonized, the inconsequential, and the overlooked was a particular burden of the Netherlands Filmmuseum, which in the 1970s and 1980s became vulnerable to government cuts because its holding consisted mainly of discarded prints of commercial films that had been distributed in the Netherlands, along with the Dutch still had overseas colonies and dominions, as well as much early fiction and non-fiction material from the Desmet collection.“⁴⁴⁷

Das Niederländische Filmmuseum kann auch heute nicht mit berühmten Filmklassikern aufwarten. Der Filmbestand beschränkt sich besonders auf anonyme und unidentifizierte Fragmente des frühen Kinos, sogenannte „bites and pieces“ oder auch „orphan films“⁴⁴⁸, d. h. filmisches Material, das sich nicht in den großen Kanon der Filmgeschichte einordnen ließ und dessen Erhalt bzw. Sicherstellung so auch als weniger förderungswürdig eingestuft wurde. Nicht zuletzt spielt das frühe Kino als Forschungsfeld in der Filmwissenschaft lange Zeit keine wesentliche Rolle, bis sich erst in den 1990er Jahren ein Umbruch abzeichnet, der das Niederländische Filmmuseum zu seinem heutigen internationalen Bekanntheitsgrad führen sollte.

Gunnings Aufsatz „Das Kino der Attraktionen. Der Frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“⁴⁴⁹ markiert den Beginn der Wiederentdeckung des frühen Films und dessen Umdeutung bzw. Aufwertung durch die Filmwissenschaft: Weg von einer Betrachtung dieser ersten Dekaden der Filmgeschichte als *primitive* Filmpraxis, hin zu einer Anerkennung – mitunter durchaus auch Bewunderung – des frühen Kinos als eigenständiges soziokulturelles und ästhetisches Phänomen.

„[...]Das Erkennen dieser Heterogenität [des Kinos vor 1906] [signalisiert] auch eine neue Bewertung der Filmgeschichte und der filmischen Form. [...] Die Geschichte des frühen Kinos, wie auch die des Kinos ganz allgemein, ist unter der Hegenomie des narrativen Films geschrieben und theoretisch erörtert worden. Frühe Filmemacher wie George Smith Albert, Georges Méliès und Edwin S. Porter sind vor allem im Lichte ihres Beitrags zum Film als erzählerisches Medium, vor allem zur Entwicklung des narrativen Schnitts, untersucht worden.“⁴⁵⁰

Diese verdrängte Seite innerhalb der Filmgeschichte des Kinos wird so wieder in Erinnerung gerufen und mündet jüngst in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung der „New Film History“.⁴⁵¹

447 Elsaesser, „Archives and Archaeologies“, S. 26.

448 Ebd.

449 Gunning, „Das Kino der Attraktionen“.

450 Ebd., S. 1f.

451 Siehe James Chapman/Mark Glancy/Sue Harper (Hg.), *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, Basingstock: Palgrave Macmillan 2009 sowie Thomas Elsaesser, „The New Film History as Me-

Neben dem steigenden, akademischen Interesse an der Frühzeit des Films, setzen Filmfestivals, die bei der Programmerstellung ihre Schwerpunkte auf das frühe Kino legen, wichtige Impulse, diese Filme schließlich aus dem „Archiv des Vergessens“ zu holen und einem breiten Publikum zu präsentieren. Als eines der wesentlichsten Festivals dafür konstatiert sich „The Pordenone Silent Film Festival“.⁴⁵² Im Jahr seiner Gründung, 1982, gehören Stummfilmfestivals noch zur Seltenheit, heute ist das Gegenteil der Fall, was sich am großen Angebot von Festivals dieser Art ablesen lässt.⁴⁵³

Auch aus dem großen Bestand des Niederländischen Filmmuseums werden frühe Filme für das „Pordenone Silent Film Festival“ angefordert und dort vorgeführt. Dass das Filmmuseum in Amsterdam mit seiner Filmsammlung wegweisend für eine veränderte Wahrnehmung des frühen Films ist, vermag das Österreichische Filmmuseum in Wien mit der Filmwoche (1. bis 6. März) 2002: „Lyrisches Nitrat. Das Abenteuer ‚Frühes Kino‘ im Nederlands Film Museum“⁴⁵⁴ besonders hervorzuheben.⁴⁵⁵ Neben den „bites and pieces“ werden auch Filme projiziert, die sich *künstlerisch* mit der Sammlung des Niederländischen Filmmuseums auseinandersetzen. Dazu zählen die Arbeiten von Peter Delpeut (*Lyrisch Nitraat*, NL 1990 und *Diva Dolorosa*, NL 1999) sowie des österreichischen Filmmachers Gustav Deutsch (*Film ist. Eroberung*, AT 2002).

Der Filmmacher Peter Delpeut, ehemaliger Kurator⁴⁵⁶ und stellvertretender Direktor⁴⁵⁷ des Niederländischen Filmmuseums gestaltet seine Filme nach dem Prinzip „editing film history – die (unvermeidliche) Neumontage von Filmgeschichte.“⁴⁵⁸ Doch die Idee für seinen ersten Film *Lyrical Nitrate* entsteht zunächst aus ökonomischen Gründen, da dem Filmmuseum die Kürzung der Förderungen drohen. Mit diesem Film will Delpeut auf die Besonderheit anonymer Fragmente hinweisen und etwaige Geldgeber von der Notwendigkeit einer sicheren Archivierung derselbigen überzeugen. Die Bedingungen für eine bessere Aufbewahrung und Restaurierung der Filmfragmente auf Nitratbasis zu gewähren, ist jedoch mit großem Kostenaufwand verbunden.

Sowohl die Förderstellen als auch die (ältere) Filmgeschichtsschreibung interessieren sich aber nicht sonderlich für die Filmsammlung des Niederländischen Filmmuseums. In

dia Archaeology“, in: *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, 14, 2-3, 2004, p. 75-117: Zugriff am 01.04.2011 unter <http://www.erudit.org/revue/cine/2004/v14/n2-3/026005ar.pdf>
452 „The Pordenone Silent Film Festival“ Homepage: Zugriff am 01.04.2011 unter http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti.html

453 „Stummfilmfestivals“: Zugriff am 01.04.2011 unter <http://www.stummfilm.info/festival/index.html>

454 Siehe Homepage „Österreichisches Filmmuseum“: Zugriff am 01.10.2010 unter http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1240983578333

455 Isabella Reicher, „Leidende Diven und andere Attraktionen“, *derStandard.at*, 01.03.2002, 30.10.2010.

456 Vgl. Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, S. 20.

457 Vgl. Elsaesser, „Archives and Archaeologies“, S. 30.

458 Homepage „Österreichisches Filmmuseum“: http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1240983578333

beiden Fällen wird sein filmisches Repertoire als *wertlos* erachtet und firmiert bereits als Abfallprodukt, bis Delpeut in *Lyrical Nitrate* den Versuch startet, das in Vergessenheit geratene Filmmaterial wieder zurück auf die Kinoleinwand zu bringen. Damit leitet der Filmemacher auch einen Paradigmenwechsel in der Betrachtung des frühen Kinos – insbesondere von nicht zuordenbarer Fragmenten – ein und begründet gleichzeitig die filmwissenschaftliche und künstlerische Hinwendung zur filmischen Materialität als Material der Kunst.

Die künstlerische Arbeit mit ausrangiertem Archivmaterial ist eine Praxis, die noch relativ jung ist, aber eine besondere Verbindung zwischen Filmarchiv und Filmavantgarde herzustellen vermag. Einerseits ermöglicht eine solche Auseinandersetzung Filmmaterial, dem bisher kaum Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Zum anderen – und dies im wesentlichen Unterschied zur bloßen Enthebung und Vorführung eines Films aus dem Archiv – setzt sich Delpeuts *Lyrical Nitrate* eben mit dessen Herkunft, seiner Geschichtlichkeit auseinander und macht sie ästhetisch erfahrbar.

5.3. Das frühe Kino und die Avantgarde/Zelluloid als Attraktion und künstlerisches Material

Das frühe Kino von 1895 bis ungefähr 1913 gestaltet sich völlig anders als jenes Kino, das sich erst später entwickelt hat und das wir heute als kommerzielles Kino bezeichnen. Die ersten Filme charakterisieren sich durch das exhibitionistische Dispositiv: Die Existenz der Kamera wird hier nicht versteckt, sondern bewusst sichtbar gemacht, indem der Gefilmte in die Kamera blickt und das Publikum direkt adressiert. Beim voyeuristischen Kino (allmählich ab 1906) dagegen verschmilzt der Blick des Publikums mit dem Blick der Kamera und die Narration beginnt sich zu etablieren. Am Anfang wird das neue Medium zudem nicht an einem speziellen Ort gezeigt, sondern als kurzweilige Nummer in Vaudeville- bzw. Variété-Programmen. Film stellt dabei für die damals stark aufkommende Unterhaltungsindustrie eine zusammenhangslose und beliebige Attraktion unter vielen anderen dar.

„What was privileged at that time was not so much a good plot and clear narrative development, but sensations, spectacles, exotic one-reel scenes. Also, a great diversity of genres blossomed and coexisted during this short part period, in part due to the rapid development of film language – a film from 1915 does not look like a film of 1905.“⁴⁵⁹

Für die anfängliche Narrativisierung des Kinos, die sich zwischen 1907 und 1913 vollzieht, dient das (Literatur-)Theater und der realistische Roman des 19. Jahrhunderts gleichsam als Vorbild. Narration soll einerseits die Rolle des Kinos als rein proletarisches Kino revidieren und dadurch andererseits das Interesse des gut situierten Bildungsbürgertums am Film wecken und es dazu bewegen ins Kino zu gehen. Es führen vor allem ökonomische Gründe zu dieser ästhetischen Veränderung, die bis heute im kommerziellen Kino vorherrscht.⁴⁶⁰ Damit einhergehend ist der immer stärker werdende Zusatz „psychologischer Motivation oder individueller Persönlichkeit“⁴⁶¹ der Figuren.

Für Gunning ist eines der wichtigsten Kennzeichen des Kinos vor 1906 der visuelle „Akt des Zeigens und Ausstellens“. Er schlägt daher für diese Frühphase des Kinos den Begriff des „Kinos der Attraktionen“ vor und versucht die frühen Filme nicht ausgehend vom Aspekt des klassisch-narrativen Erzählens zu analysieren. Die Gebrüder Lumière und George Méliès zählen zu den bekanntesten Filmemacher jener Zeit. Während sich Auguste und Louis Lumière Themen des Alltags zuwenden (Tatsachenreportagen, später

459 Habib, „Ruin, Archive and the Time of Cinema“, S. 131.

460 Vgl. Jutz, „Gedächtnis und Material“, S. 115.

461 Gunning, „Das Kino der Attraktionen“, S. 6.

dann auch Reisefilme), versucht Méliès mit nicht-aktuellen Filmen sein Publikum durch große Kulissenbauten und magische Effekte das visuelle Staunen zu lehren. Auch wenn sich Méliès dafür meist kurze Szenen und Geschichten ausdenkt, stehen das Filmische und dessen Möglichkeiten stets im Vordergrund. Grundsätzlich handelt es sich bei diesem Kino jedoch weniger um „eine Form des Geschichtenerzählens“⁴⁶², als vielmehr um „die Präsentation einer Serie von Ansichten, deren Faszination in ihrer Exotik und illusionistischen Kraft liegt: ob es nun die realistische Illusion der Bewegung war, die Lumière den ersten Kinozuschauern bot, oder die von Méliès zusammengebraute magische Illusion.“⁴⁶³

Das Kino vor 1906 kennzeichnet sich somit nicht durch eine erzählerische Vorgangsweise, die sich einer in sich geschlossenen *Story* als Ausgangspunkt bedient. Erst nach 1906 entwickelt sich das Kino zum heutigen klassischen Kino. Eine Geschichte des Schemas „Anfang-Höhepunkt-Ende“ dominiert von nun an die Dramaturgie des Films, umso dem Publikum möglichst eine fiktive und diegetische Welt auf der Leinwand zu präsentieren. Attraktionen gibt es dennoch, sie treten nur in anderen Formen und Ausprägungen auf: In Anlehnung an Méliès' kinematografische sowie manuelle Trickeffekte setzen sich später im Spielfilm die „special effects“ als Attraktionen fort. Diese Wechselwirkung zwischen Narration und Spektakel ist eines der wesentlichen Elemente des heutigen Spielfilms.

Sowohl im exhibitionistischen Kino als auch im avantgardistischen Film ist es das hervorstechende Signum *keinen* Illusionsraum zu schaffen.⁴⁶⁴ Als sich im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts das Erzählen im Film allmählich durchsetzt, bedeutet dies aber nicht gleichzeitig, dass das „Kino der Attraktionen“ nicht mehr existent ist.⁴⁶⁵ Es rücke nur mehr in den Hintergrund und werde dadurch immer mehr Teil verschiedenster, avantgardistischer Strömungen der 1920er Jahre: Neben dem fortwährenden Aufstieg des „voyeuristischen Settings im Spielfilm“⁴⁶⁶ gebe es im Falle der frühen Filmavantgarde einzelne Kunstschafer der bildenden Kunst, die das Potenzial des Mediums Film immer noch nicht ausgeschöpft sehen. Sie setzen erneut an, Film und dessen „gestalterische Möglichkeiten jenseits industrieller Normen weiter zu entwickeln. Aus dem Rummelplatz wurde der Underground und hier schrieb die Avantgarde ihre parallele Geschichte des Films als eines Mediums der bildenden Kunst.“⁴⁶⁷

462 Gunning, „Das Kino der Attraktionen“, S. 3.

463 Ebd.

464 Vgl. „Von Tag zu Tag. Filmkunst aus Filmmüll“.

465 Vgl. Gunning, „Das Kino der Attraktionen“, S. 3.

466 „Das frühe Kino und die Avantgarde“, Filmschau und Symposium/8. bis 13. März 2002/Stadtkino Wien, Zugriff am 20.12.2011 unter <http://www.sixpackfilm.com/archive/veranstaltung/festivals/earlycinema/earlycinema.html>

467 Ebd.

Als eine der ersten Attraktionen gilt der Kinematograf *selbst*. An die Stelle der Maschinerie des Kinos rückt später die „Zur-Schau-Stellung der filmischen Möglichkeiten“⁴⁶⁸ (Zeitlupe, Nahaufnahme, Rewind-Technik, Mehrfachbelichtung etc.). Jene werden aber hier nicht zugunsten der Narration eingesetzt, stattdessen sollen sie mehr als Schocks und Überraschungen⁴⁶⁹ fungieren. Während sich die Tendenz zur Narration abzeichnet, setzen die Dadaisten und Surrealisten dagegen auf die Charakteristika des „Kino der Attraktionen“, um das Publikum weiterhin *visuell* herauszufordern: Der surrealistische Film *Un chien andalu* (FR 1928) entwickelt zum einen bewusst eine andere Art des Erzählens, die sich von der linearen Erzählstruktur abwendet und eine traumähnliche Logik zum Vorbild hat. Zum anderen schockiert der Film. So beispielsweise während der berühmten Anfangssequenz, als durch geschickte Montage das Publikum den Eindruck erhält, das Auge einer Frau werde in Detailaufnahme mit einem Rasiermesser durchgeschnitten. Die klaren Linien einer konventionellen Erzählweise sind zwar ansatzweise erkennbar, werden jedoch im selben Augenblick durch – im Sinne dieser klassischen Erzählweise – *unlogische* Bildabfolgen wieder gebrochen und ad absurdum geführt. Es wird kein Wert auf *continuity* gelegt: Der Mann, der zu Beginn des Films diesen Schnitt vollzieht, ist offensichtlich nicht derselbe Mann, der in der vorangegangenen Einstellungen gerade dabei ist das Rasiermesser zu schärfen. Diese Vermutung entsteht aufgrund der Tatsache, dass der erste der Männer eine Uhr trägt, der andere aber nicht – und doch behauptet der Film die Identität der beiden Männer. Außerdem taucht die oben genannte Frau, der das Auge durchgeschnitten wird, in weiterer Folge des Films plötzlich wieder auf – ohne jegliche Anzeichen einer Verletzung am Auge. Mit anderen Worten formuliert, wird das diegetische Universum des Films in Unordnung gebracht. Die Erzählweise des Films ähnelt eher der inneren Logik eines Traums (im diesem Zusammenhang wird so auch oft wörtlich von einer „Traumlogik“ gesprochen): Die Einstellungen sind durch andere – assoziative, metaphorische und metonymische – Zusammenhänge miteinander verknüpft.

An diese visuelle Herausforderung schließt auch das Experimentieren am Filmstreifen an. Der direkte Farbauftrag ist von Anfang an eine gängige Praxis, um bestimmte Kleidungsstücke sowie zentrale Gegenstände farblich hervorzuheben. Einerseits dient es zum Teil schon zur Unterstützung der Narration, andererseits löst es auch einen visuellen, besonderen Reiz beim Publikum aus, der sich als Attraktion für die ersten KinobesucherInnen charakterisieren lässt. Lynes avantgardistischer Film *Colour Box* entsteht hingegen sogar komplett ohne Kamera, indem er das Zelluloid ausschließlich bemalt und

468 Gunning, „Das Kino der Attraktionen“, S. 5.
469 Ebd.

nicht belichtet. Im Gegensatz zur Handkoloration im frühen Spielfilm, enthalten Len Lyes Bilder keine figurativen oder gegenständlichen Züge mehr, stattdessen erinnern sie in der Projektion eher an Farbkleckse. Es ist die materiale Grundlage des Films, die ins Zentrum des künstlerischen Schaffens rückt. Im späteren *Handmade* bzw. *Direct* Film findet diese erste Annäherung an das filmische Material (mitunter beschädigten Nitrofilm) durch die Filmavantgarde ihren Höhepunkt. In der Projektion zeigen sich die Filmbilder mit besonderer Ästhetik und vermögen vermutlich dieselbe Wirkung auf den heutigen Rezipienten auszulösen wie wohl die ersten bewegten Bilder auf KinobesucherInnen der Jahrhundertwende – die einer Attraktion.

5.4. Die Verortung von *Lyrical Nitrate: Found Footage* → Archivkunstfilm → Abfall → Recycling

In den wenigen filmwissenschaftlichen Erwähnungen wird Delpets *Lyrical Nitrate* als *Found Footage* Film bezeichnet. Diese erste Kategorisierung stützt sich darauf, dass es sich um bereits belichtetes Zelluloid handelt, das nun (wieder-)verwendet wird. Da dieses filmische Material zudem bis 1957 offiziell eigentlich nicht existiert, erscheint die Bezeichnung *Found Footage* durchaus treffend. Auch wenn sich die Übergabe von Delpets Tochter an das Niederländische Filmmuseum nicht wie ein *Objet trouvé* beschreiben lässt, gleicht es einer Entdeckung. Da es sich aber nicht um einen *reinen* Fund handelt, erscheint es Christa Blümlinger angemessener den von Sharon Sandusky vorgeschlagenen Begriff des Archivkunstfilms zur Kategorisierung von *Lyrical Nitrate* zu verwenden.⁴⁷⁰ Sie bezieht sich auf das Ausgangsmaterial als eine (öffentliche) Sammlung⁴⁷¹, die Delpet als gefundenes Material aus dem Filmarchiv für seinen Film zur Bearbeitung heranzieht. Gerade diese Tatsache wäre wahrscheinlich für Michael Zryd⁴⁷² ein klares Indiz *Lyrical Nitrate* nicht als *Found Footage* Film einzustufen, sondern als Archivkunstfilm. Wenn Zryd zwischen *Found Footage* und Archivmaterial unterscheidet, ist die Herkunft des Materials ebenso entscheidend für die Definition. Im Falle von *Lyrical Nitrate* wird gleich zu Beginn des Films deutlich darauf hingewiesen, woher und von wem das Zelluloid stammt: Es ist eine archivierte Sammlung, die Delpets Film weniger zu einem *Found Footage*- als zu einem Archivkunstfilm macht.

Sandusky präferiert einen Begriffswechsel weg von *Found Footage* hin zum Archivkunstfilm, der zum einen eben auf den vermehrten Rückgriff auf Archivmaterial hinweisen soll und zum anderen auch dazu dient diesem ästhetischen Verfahren mehr Anerkennung und womöglich mehr Seriosität zu verleihen. *Found Footage* wird mit der Verwendung von unbekanntem Filmaufnahmen, die nicht Teil eines „offiziellen“ Archivs sind oder die als filmischer Abfall gelten, in Verbindung gesetzt. Dies lässt nachvollziehen, warum Filme aus bereits belichtetem Filmmaterial teilweise negativ konnotiert sind. Auch im Filmarchiv kann sich jedoch filmisches Material befinden, dem kaum Beachtung beigemessen wird und das als Folge immer mehr in Vergessenheit gerät (so kann das Archiv auch ein „Ort des Vergessens“ werden). Auf diesen Aspekt weist Sandusky hin, indem sie die ArchivkunstfilmemacherInnen mit einem „junksmith“ vergleicht, der sich (vorwiegend) in Archiven auf die Suche nach unbekanntem sowie vergessenem Zellu-

470 Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 37.

471 Vgl. Ebd.

472 Vgl. Zryd, „*Found Footage*-Film als diskursive Metageschichte“.

loid begibt. Da der Rückgriff auf vorgefundenes Material aus unterschiedlichen Quellen stammen kann – vom Filmarchiv über Flohmärkte und Amateurfilme bis hin zum filmischem Abfall – und da im Found Footage Film auch Archivmaterial verwendet wird, dient diese Unterscheidung zwischen Found Footage Film und Archivkunstfilm vielmehr als eine Orientierung in Bezug auf die künstlerische Herangehensweise. Delpeuts Film wird als Found Footage Film bezeichnet, obwohl der Filmemacher ausschließlich Archivmaterial zur Bearbeitung verwendet. Wenn sich der Archivkunstfilm nun per definitionem ausschließlich aus archivierten Filmmaterial zusammensetzt, deutet bei *Lyrical Nitrate* vieles auf einen Archivkunstfilm hin. In diesem speziellen Fall aber besteht Delpeuts Film zudem aus unbeachtetem, zum Teil beschädigtem Archivmaterial (Nitrofilme). Kurzum: es ist Abfall, der spätestens bei steigendem Platzbedarf im Archiv weggeworfen würde. Somit weist *Lyrical Nitrate* Attribute auf, die Zryd zur Charakterisierung von Found Footage heranzieht. Letztendlich muss man sich aber für Blümlinger und die Betrachtung des Films als Archivkunstfilm aussprechen: es handelt sich einerseits bei *Lyrical Nitrate* ausschließlich um Archivmaterial, andererseits charakterisiert Sandusky ArchivfilmemacherInnen als „junksmiths“: Delpeut erscheint als das Paradebeispiel eines „junksmiths“, der zu den verborgensten Ecken und Winkeln des Archivs vordringt.

Eine optimale Archivierung kann bekanntlich den Zerfall von Filmen aus Nitratbasis nicht stoppen, aber verlangsamen, um sie rechtzeitig und in möglichst bestem Zustand auf ein anderes Medium (Acetate⁴⁷³- oder Polyesterfilm, digitale Bildträger) umzukopieren. Wenn man bedenkt, dass Film schon seit 1895 existiert, müssten also in den 1980er und 1990er Jahren all jene Wege eingeleitet worden sein, um die angesprochene Umkopierung vorzubereiten. Ganz im Gegenteil stellt sich dies als großes Versäumnis heraus. Delpeut erkennt dies damals und plädiert mit *Lyrical Nitrate* für eine größere finanzielle Unterstützung zum Erhalt von Nitrofilmen. Neben Delpeuts Motivation zur Verbesserung der archivarischen Situation im Niederländischen Filmmuseum, findet sein Film zudem auf (Kurz-)Filmfestivals großen Anklang. Damit setzt der Filmemacher auch einen sogenannten „Up-Cycling“ Prozess in Gang. Zuvor noch als Abfall behandelt, da der Filmstreifen aufgrund seines Zerfalls die Funktion als Bildträger im konventionellen Sinne abgeben muss. Sein kommerzieller Wert als Gebrauchsgegenstand, der bei der Kinovorführung ein zahlendes Publikum anlockt, ist nicht mehr vorhanden, denn „de[r] stark vorangeschrittene[...] Zersetzungsprozeß des Nitratmaterials“⁴⁷⁴ macht es unmöglich die Filmbilder als „referenzielle[...] Lektüre“⁴⁷⁵ zu rezipieren.

473 Acetatefilm hat sich mittlerweile auch als fragiles und zerbrechliches Material herausgestellt.

474 Jutz, „Gedächtnis und Material“, S. 117.

475 Ebd.

Laut Bianchi lässt sich Abfall im Gegensatz zu Müll wie folgt definieren: Abfall weist eine längere Zerfallsdauer (zum Teil kein Zerfallsdatum) auf und ist für den gewöhnlichen Recyclingvorgang nicht einsetzbar.⁴⁷⁶ Das Nitrofilmmaterial kann sich seiner Verwesung nicht entziehen und findet dennoch keinen Platz im Verwertungsprozess. Es ist nicht ökonomisch wiederverwertbar, d. h. es kann nicht dazu verwendet werden, um daraus etwas *Neues*, sprich einen (neuen) Gebrauchsgegenstand zu schaffen. Somit gilt Nitrofilm als unverwertbarer und unbrauchbarer Abfall. Depleut befreit es von seinem Dahinvegetieren im Filmarchiv, bevor es zu Pulver zerfällt: In diesem Fall wäre es nicht einmal mehr als Filmstreifen erkennbar, sondern ausschließlich als ein zu Staub gewordener Haufen, der keine Assoziationen zu der vorangegangenen materiellen Substanz mehr zuließe. Stattdessen rettet er die archivierten Nitrofilme vor dem unbemerkten Verschwinden, indem er sie (wieder-)verwendet und vor Publikum erneut vorführt. Der Filmmacher setzt das filmische Material für seinen eigenen Recycling-Prozess ein, der sich nicht auf die konventionelle Brauchbarkeit bezieht. Der Filmstreifen wird in Delpeuts Film nicht mehr ausschließlich als Transportmedium einer *Geschichte* betrachtet, „sondern manifestiert sich im Licht des Projektors in seiner puren Materialität, als [*lyrisches Nitrat*]“.⁴⁷⁷

476 Vgl. Bianchi, „EDITORIAL: Alles Abfall?“, S. 38.

477 Jutz, „Gedächtnis und Material“, S. 117.

5.5. *Lyrical Nitrate*/Der Film

Schon Delpeuts Titelauswahl weist auf eine intensive Auseinandersetzung mit der materialen Grundlage des Films, dem Zelluloid, hin. *Nitrate* ist ein filmisches Material, das teilweise bis in die 1950er Jahre noch Verwendung findet. Da es sich mit der Zeit selbst auslöscht, führt der damit verbundene Materialverschleiß dazu, dass das Filmbild nicht mehr als solches wahrnehmbar ist. Stattdessen steht in der Projektion das Zelluloid im Vordergrund und lässt den Filmstreifen als *materielles Subjekt* erscheinen, das als *Lyrisches Ich* selbst zu Wort kommt und es zulässt, den Filmstreifen nicht ausschließlich als *materielles* Objekt in Form eines Bildträgers zu denken.

Der Film beginnt mit einem Vorspann, der an die Ästhetik der Stummfilm-Zwischentitel angelehnt ist. Diese ersten Filmbilder akzentuieren erneut, worauf hier das Augenmerk gelegt wird, indem sie darauf verweisen, aus welcher Zeit das verwendete Filmmaterial stammt (1905-1920⁴⁷⁸), wer es zu jener Zeit verwaltet hat (Jean Desmet) und wo es nach dessen Tod entdeckt wurde („Cinema Parisien“). Im weiteren wird erwähnt, dass Filme aus der Stummfilmzeit nicht wie allgemein angenommen ausschließlich aus schwarz-weiß Bildern bestehen, sondern sehr wohl *bunt* gestalten wurden: die Filmfragmente in Delpeuts Film werden in ihrer Originalfarbe gezeigt. Zum Schluss wird noch explizit auf das fragile und vergängliche *Nitrate* eingegangen und die damit verbundenen Folgen des allmählichen Zerfalls beschrieben. Untermalt wird der Film mit Ausschnitten verschiedener Opern (z.B. Puccini, Händel, Rachmaninov, Gluck etc.), die den Bildern Expressivität, (teils narrative) Theatralik und Melancholie verleihen. Laut André Habib seien Schallplatten für die Tonaufnahmen verwendet worden. Diese Verwendung analoger Tonträger thematisiert wiederum die Materialität der Musik – „the grain, the needle on the groove“.⁴⁷⁹ Doch auch in den stillen Momenten ist der Film nicht stumm, stattdessen sind Geräusche des Filmstreifens (z. B. ein ständiges Knistern) zu hören, die beim Transfer auf das neue Medium wohl mitkopiert wurden.

Diese ersten Informationen in Bezug auf die Herkunft des Nitrofilmmaterials und dessen desolaten Zustand⁴⁸⁰ gleich zu Beginn des Films, stehen auch für das erste Kapitel im Film: „Cinema Parisien“. Es folgen neun weitere Kapitel, die jeweils durch einen Zwischentitel angekündigt werden. Die jeweiligen Benennungen der einzelnen Kapitel können auch als „Stationen der Filmgeschichte“⁴⁸¹ gelesen werden, die die ersten äußerst entwicklungsintensiven Dekaden des Mediums charakterisieren. Der Zwischentitel dient

478 Laut Zeitgeist-DVD: *Found Footage Sources* bis 1919.

479 Habib, „Ruin, Archive and the Time of Cinema“, S. 133.

480 Vgl. Jutz, „Gedächtnis und Material“, S. 113.

481 Ebd.

im frühen (Stumm-)Film (ab ca. 1908) zur erzählerischen Unterstützung (Ort, Zeit und Handlung) und/oder zur Veranschaulichung der direkten Rede als Schriftbild und ist je nach Stimmung oder Gemütslage der SchauspielerInnen mit entsprechenden Satzzeichen versehen. Delpout setzt in *Lyrical Nitrate* die Zwischentitel dazu ein, um ein linear-kontinuierliches Erzählen zu durchbrechen und auf Gunnings „Kino der Attraktionen“ zu verweisen.

Diese thematische Kategorisierung der Kapitel und die damit verbundene Reihenfolge endet mit „forgetting“: „These [...] chapters, [in general], refer to the subject matter of the filmed scenes, but also to the cinema they embody – a cinema that no longer exists.“⁴⁸²

Durch die chemische Selbstzerstörung des Nitrofilms verschwindet in letzter Konsequenz auch die spezielle Filmästhetik des frühen Films. Aber nicht nur das filmische Material *stirbt* mit der Zeit, auch die KinobesucherInnen, die von der neuen Seherfahrung durch das Medium Film begeistert waren und nicht zuletzt die LeinwandschauspielerInnen, die erstmals vor einer Filmkamera standen. Doch ihre Rollen bleiben durch die fotochemische Aufnahme auf der Filmemulsion haften, „weshalb [Barthes] in einem Film niemals ohne eine gewisse Melancholie Schauspieler, von denen [er] weiß, daß sie tot sind, sehen oder wiedersehen kann [...]: es ist nichts anderes als die Melancholie der [Fotografie].“⁴⁸³ Diese Melancholie wird verstärkt durch das Bewusstsein vom unvermeidbaren Zerfall des Zelluloids. Das Sterben bzw. der *Tod* wird auch in den verschiedenen Filmfragmenten (kurzen Dramen sowie Mordszenen) repräsentiert.⁴⁸⁴ Das zweite Kapitel „looking“ widmet sich der Betonung des Blicks, „[which] refers to the different 'ways of seeing' in early cinema (iris, audience reactions, voyeurism, peephole aesthetics), but also evokes cinema's visual novelty, the way it transformed our way of seeing [...].“⁴⁸⁵

Um den Blick hervorzuheben, wird das Filmbild (hier meist Landschaftsaufnahmen) teilweise kreis- und ovalförmig projiziert, was unmittelbar an eine Lupe, ein Schlüsselloch oder ein Fernrohr denken lässt. Letzteres spielt in bestimmten Filmszenen als Requisit eine Rolle und erinnert so auch an „vorfilmische Seherfahrungen“⁴⁸⁶ (Erweiterung des natürlichen Sehens durch optische Geräte sowie prä-kinematografische Apparaturen wie Kinetoskop und Mutoskop).⁴⁸⁷ Außerdem kann diese „peephole aesthetic“ mit der kleinen, runden Öffnung im Kinosaal verbunden werden, die sich an der der Leinwand gegenüberliegenden Wand befindet. Dahinter versteckt sich der Vorführraum mit dem Kinoprojektor, aus dem das Licht gebündelt durch dieses *Guckloch* auf die Leinwand

482 Habib, „Ruin, Archive and the Time of Cinema“, S. 130.

483 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 89.

484 Vgl. Habib, „Ruin, Archive and the Time of Cinema“, S. 130.

485 Ebd., S. 130.

486 Jutz, „Gedächtnis und Material“, S. 113.

487 Vgl. Ebd.

trifft. Neben dem „Lust am Schauen“⁴⁸⁸, die die Menschen um 1900 in die Kinos lockt, fasziniert das Kino auch als neuer Ort des Spektakels. Die Filmsequenzen im dritten Kapitel „The ideal of cinema“ zeigen ein Kinodispositiv, das in dieser Weise nicht mehr existiert. Abgesehen von der weißen Leinwand auf die in einem abgedunkelten Raum bewegte Bilder geworfen werden, unterscheidet sich ein Besuch in einem heutigen kommerziellen Kino von einem früh-kinematografischen Kinoerlebnis auf mehreren Ebenen. So z.B. dadurch, dass kein kleinwüchsiger Mann vor dem Eingang eines Kinos (hier: „Cinema Itala“) steht und lautstark für das aktuelle Filmprogramm wirbt und die herbeieilenden KinobesucherInnen euphorisch willkommen heißt. In einer weiteren kurzen Sequenz illustriert ein Filmvorführer seine Aufgaben, zu einer Zeit als der Film im Kinoprojektor noch per Hand in Bewegung gesetzt werden musste. Die Bilder zeigen zudem ein anderes Publikumsverhalten auf: wesentlich nehmen diese die von den Bildern ausgelösten Emotionen intensiver wahr. Die frühe Kinoerfahrung erweist sich auch aufgrund des anfänglich fehlenden Tons in zweierlei Hinsicht als eine andere: zum einen durch die Live-Musik (meist mit Klavier) zur dramatisch-narrativen Untermalung des Films, zum anderen durch den Einsatz eines Filmerzählers, der in Echtzeit das Geschehen auf der Leinwand kommentiert. Einige Filmfragmente zeigen auf unterschiedlichste Weise, wie sich eine Projektion des frühen Spielfilms (ab 1907/08) gestaltet hat: Den Anfang bilden damals üblicherweise Nahaufnahmen der SchauspielerInnen: Je nach Filmrolle präsentieren sie sich im entsprechendem Kostüm mit der dazu passenden Maske (bekannte Stummfilmschauspielerinnen wie Anni Timm und Henny Porten). Dabei sind ihre Blicke direkt in die Kamera gerichtet und Mimik und Gestik lassen keinen Zweifel offen, welchen Charakter sie in diesem Film verkörpern werden. Anschließend folgt eine Aufzählung von Filmtiteln versehen mit schnörkelhaften Umrahmungen des Bildes in rascher Schnittabfolge, bis DE SCHIPBREUK zu lesen ist: Ein Meldodrama, das zur großen Vielfalt der Genres des frühen Kinos gezählt wird. Ganz charakteristisch für den Film der Frühzeit sind – neben Exotik, Abenteuer und Skurrilem – auch die hier gezeigten dokumentarischen Sequenzen, die die Entwicklung großstädtischer Infrastruktur Anfang des 20. Jahrhunderts vermitteln. „Kindertentoonstelling“ ist ein kurzes, viertes Kapitel. Zu sehen ist eine Bildabfolge von Kinderporträts. Gekleidet wie kleine Erwachsene lächeln sie meist in die Kamera, manche wirken dabei traurig und unzufrieden. Die Porträts geben Auskunft über die damalige modische Silhouette und die Stellung von Kindern in der Gesellschaft: Um 1900 kleiden sie sich nicht nur wie kleine Erwachsene, sie verhalten sich auch dementsprechend. Das fünfte Kapitel „mise-en-scène“ zeigt ver-

488 Jutz, „Gedächtnis und Material“, S. 113.

schiedene Ausschnitte früher Spielfilme (ab 1907/08), um einerseits die allmähliche Narrativisierung des Films zu demonstrieren und andererseits speziell auf die frühe Regiearbeit aufmerksam zu machen. Delpéut betont dies zusätzlich, indem er selbst eingreift und die „Vorführungsgeschwindigkeit“⁴⁸⁹ des filmischen Materials verändert. Es ist auch das erste Mal, das der Filmmacher als Regisseur in Erscheinung tritt: Delpéut trifft nicht nur die Auswahl der Filmfragmente und bestimmt die Aneinanderreihung der Bilder, sondern manipuliert von nun an auch immer wieder das verwendete Filmmaterial durch filmische Mittel (z.B. durch Kadervergrößerungen, Zeitlupe, Zeitraffer, „freeze frame“ etc.). Das sechste und das siebte Kapitel, „body“ und „passion“, greifen nochmals die verschiedenen Genre des frühen Films auf. Dabei bewegen sie sich auf den Spuren des allmählich aufkommenden Starkults. Hier ist es Lyda Borelli, die ihren Emotionen als Stummfilmschauspielerin durch starke Mimik und Gestik Ausdruck verleiht. Delpéut zeigt Detail- und Zoomaufnahmen einzelner Teile ihres Körpers und fängt so nicht nur sie als Darstellerin, sondern auch die Filmemulsion ein: Je öfter das Filmbild vergrößert wird, desto mehr rückt die Materialität des Zelluloids in Form von einer körnigen und fleckigen Oberfläche ins Bild. In den folgenden Kapitel tritt das Filmmaterial immer häufiger vor das ursprüngliche Filmbild, gelbe und schwarze Flecken werden sichtbar. Zum Schluss des Films lässt der chemische Zerfall des Nitrofilms das Filmbild zum Teil komplett verschwinden. Mittels immaterieller Lichtbilder führt Delpéut den unvermeidbaren Auslöschungsprozess des Zelluloids vor. Im achten Kapitel „dying“ kündigt sich bereits das Sterben (des Filmstreifens) im Titel an und ist mit einer frühen, handkolorierten „Passion Christi“ (1907/08) unterlegt. Doch bevor sich der Materialverschleiß in der Projektion noch stärker abzeichnet, werden im darauffolgenden, neunten Kapitel – „flights of fancy“ – noch Filmfragmente gezeigt, die verschiedene Transportmittel des 19. Jahrhunderts bebildern. Aufgrund ihrer Möglichkeit hohe Geschwindigkeiten zu erreichen bedingen diese anno 1900 eine Veränderung der Wahrnehmung von Zeit und Raum. Obwohl die Spuren der Vergänglichkeit des filmischen Materials in diesen Bildern schon vereinzelt zum Vorschein treten, ist das letzte, zehnte Kapitel „forgetting“ komplett der Ästhetik des Zerfalls gewidmet. Der Filmausschnitt vom biblischen Sündenfall ist als Film im konventionellen Sinne nicht mehr erkennbar: Teilweise sind ausschließlich die Folgen des chemisch instabilen Nitrofilms zu sehen. Mit solch einem Bild endet *Lyrical Nitrate* dann auch und macht somit dem Betrachter diesen eigentümlichen Zerfall des Zelluloids ästhetisch erfahrbar.

489 Jutz, „Gedächtnis und Material“, S. 115.

5.6. *Lyrical Nitrate*/Themenbezogene Ausarbeitung einzelner Filmkapitel

5.6.1. forgetting

Delpeut verwendet für *Lyrical Nitrate* Filmfragmente aus den Jahren 1905 bis 1919.⁴⁹⁰ Während dieser Zeitspanne erfolgt auch der Wandel vom „nicht-kontinuierlichen [hin] zum kontinuierlichen und zugleich linearen Erzählen, der sich zwischen 1906 und 1908⁴⁹¹ [ansiedeln lässt]“.⁴⁹² Neben non-narrativen Filmen wie „scientific spectacle[s], portrayals of children, train travelogues, landscapes [and] street shots“⁴⁹³ verwendet Delpeut auch Fragmente nach 1906, die bereits mehr klassisch-orientierte Komponenten des Erzählens aufweisen (z.B. Melodrame.). Delpeut bearbeitet das vorgefundene Material durch filmische Techniken, wie z.B.: *freeze frame*, Zoom-Einstellungen, *Loops*, Zeitlupe, Zeitraffer etc., sodass eine fortlaufende Kontinuität im Sinne einer prosaischen Erzählstruktur nicht erst entstehen kann bzw. diese aufgebrochen wird. Delpeut besinnt sich wieder zurück auf die Anfänge des Films. Vor allem aber über den Aspekt des unvermeidbaren Zerfalls des Nitromaterials versucht er eine emotionale Annäherung an das frühe Kino zu schaffen. Teilweise weisen die Filmfragmente ersichtliche Spuren des Zerfalls auf: Zunächst zeichnen sich noch kleine Veränderungen des Alterungsprozesses ab, die später, dem Filmende zu, auf einmal gigantische Ausmaße annehmen. Durch den teils stark vorangeschrittenen Zerfall ist es nicht mehr möglich ein ikonisches Bild zu erkennen: „Das Fragmentarische, Fleckige und Zersprungene der Überreste verfallener Nitratfilme dominiert dann nämlich in einer eigentümlich farbigen Pracht, um das Ausgangsmaterial in die Gegenwart seines materiellen Überlebens hervorzuheben“.⁴⁹⁴ Da Delpeut das Filmmaterial nur durch filmische Techniken verändert und nicht, wie andere KünstlerInnen, auch Direkttechniken zur Manipulation des Films einsetzt, bewirken die Bilder in *Lyrical Nitrate* eine Art Erinnerungsarbeit. Diese Thematik des Erinnerns ruft das vergängliche Zelluloid auf: „Es zeigt sich hier [...] der Übergang vom indexikalischen Status des Filmbildes als bazinianische *Mumie* hin zu einer Geschichte enthobenen rätselhaften Ruine“.⁴⁹⁵ Dieses Vergehen des Zelluloids, die Lücken, die dadurch entstehen und die damit verbundene ständige Gefährdung des endgültigen Verschwindens, zeigen Überreste der Zerstörung, die als Erinnerungsspuren des Vergessens⁴⁹⁶ fungieren.

490 Siehe Zeitgeist-DVD: *Found Footage Sources*.

491 Joachim Paech zitiert nach Jutz, „Gedächtnis und Material“, S. 115.

492 Vgl. Ebd., S. 115.

493 Habib, „Ruin, Archive and the Time of Cinema“, S. 131.

494 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 37.

495 Ebd.

496 Vgl. Habib, „Ruin, Archive and the Time of Cinema“, S. 127.

Lyrical Nitrate zeichnet sich durch seine materielle Grundlage aus, die es möglich macht vorfilmische Objekte in Form eines Abdrucks aufzubewahren. Doch leider *altern* Filme auch aufgrund dieser speziellen Materialität mit der Zeit. Diese fotochemischen und -mechanischen Prozesse beruhen auf Indexikalität, da in beiden Fällen zwischen Referent und Zeichen eine physische Berührung im Sinne einer Materialumwandlungen stattfindet. Das digitale Bild setzt sich dagegen aus Zahlencodes zusammen. In der Digitalisierung fällt diese auf „Indexikalität basierende Qualität des Speicherns und Erinnerns“⁴⁹⁷ somit weg, „die allein dem analogen Medium eigen ist“.⁴⁹⁸ Doch am Beispiel Rebecca Barons (siehe 3.6. Der Filmstreifen im digitalen Zeitalter/Rebecca Baron) ist zu beobachten, dass die Möglichkeit Erinnerungen freizusetzen auch durch das digitale Bild besteht, indem einzelne Keyframes weggelassen werden.

Der Aspekt der chemischen Zersetzung von Nitratmaterial kann dem Zelluloid nun einen Gebrauchswert zweiten Grades zuschreiben, der weniger Zweckerfüllung und Funktionalität anstrebt. Allgemein betrachtet gilt ein Objekt als kaputt, wenn es nicht mehr in seiner ursprünglichen Form erscheint. In diesem Fall tritt es selbst in Erscheinung und kann mit der Zeit als ästhetisches Objekt betrachtet werden.⁴⁹⁹ Durch den Zerfall haben sich in *Lyrical Nitrate* lesbare Spuren vergehender Zeit – also von Geschichte – eingeschrieben. Auf diesen Gesichtspunkt versucht Delpout verstärkt einzugehen. Der Filmmacher zelebriert die ästhetischen Möglichkeiten eines flüchtigen und zerbrechlichen Mediums. Film auf Nitratbasis ist nicht nur materialbedingt vergänglich, da auch „filmische Bilder in der Projektion nicht fassbar sind, sondern ständig entrinnen, vom Schwindel der Zeit und der Bewegung gezeichnet [...]“.⁵⁰⁰

Das Kapitel „forgetting“ zeigt das Fragment eines frühen Films über den biblischen Sündenfall, an dem der chemische Zerfall des Zelluloids stark vorangeschritten ist. Das vergehende, filmische Material scheint geradezu in das Ereignis einzugreifen: Der kaputte Filmstreifen kann als Versinnbildlichung der „göttlichen Vertreibung“ Eva und Adams aus dem Paradies (Garden Eden) betrachtet werden. Hierzu ist jene Hierarchie von Form und Material erwähnenswert, die Material und Form in Bezug zu einer hierarchischen Geschlechterdifferenz setzt: „Der Mann ist Form, das Weib Materie ... Die Materie will geformt werden“.⁵⁰¹ Das Material wird als Synonym für das Weibliche gedacht, das der Formung des Männlichen (des Künstlers) unterworfen ist. Die verschiedenen (weiblichen) Materialien, die für das künstlerische Schaffen Verwendung finden, stehen im

497 Jutz, „Gedächtnis und Material“, S. 117.

498 Ebd.

499 Vgl. Habib, „Ruin, Archive and the Time of Cinema“, S. 123.

500 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 35.

501 Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung von Otto Weininger*, <http://www.k-faktor.com/files/geschlecht-und-charakter.pdf> 2001, 10.12.2011, S. 389.

Dienste der Form. So wird die Rolle der Frau in der Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf die Kunst übertragen. In diesem Zusammenhang äußert sich der Kunsttheoretiker Charles Blanc 1876 sehr radikal auf die sich allmählich abzeichnende Eroberung des Materials gegenüber der Form: „Zeichnung [Form] ist das männliche Geschlecht der Kunst, die Farbe ist das weibliche Geschlecht der Kunst ... die Zeichnung muss die Vorherrschaft behalten ..., andernfalls wird sie durch die Farbe zugrunde gerichtet wie die Menschheit durch Eva.“⁵⁰²

5.6.2. dying

Zweifellos zeigt *Lyrical Nitrate*, dass die ersten Stummfilme nicht nur schwarz-weiß waren. Durch den ganzen Film ziehen sich Fragmenten mit den unterschiedlichen Farben. Entweder sind einzelne Kader in einer Farbe (Virage, Tonung) gehalten oder einzelne Details wie z.B. die Lorica der Römer im Kapitel „dying“ handkoloriert hervorgehoben. Delpeuts Beweggründe gerade die „Desmet Collection“ als Grundlage für *Lyrical Nitrate* zu nehmen, erschließen sich auch daraus, wie sie die *Buntheit* der frühen Stummfilme belegt.: „It was not until I got to know the Desmet Collection at the Netherlands Film Museum that I realized just how much colour had been used in silent movies, and also just how much film archives and film historians across the world had ignored this fact“.⁵⁰³

Die Ursache warum die Filmwissenschaft den frühen Film lange Zeit nicht als Farbfilm rezipiert hat, besteht u. a. darin, dass die meisten hand- und schablonenkolorierten Filme zum einen verschollen sind. Zum anderen verflüchtigt sich bei der damals gängigen archivarischen Praxis Nitrofilme auf Acetatefilm umzukopieren, die Farbintensität von Stummfilmen mit der Zeit. Als Konsequenz hat dies zu einer „film history in black and white [...] that bore little resemblance to the form in which the films were shown in their original context“⁵⁰⁴ geführt. Doch im Gegensatz zu Filmkopien von viragierten/getonten Stummfilmen, verblassen die Farben bei handkolorierten Kopien nicht.⁵⁰⁵ Die „Desmet Collection“ zeigt, dass die Verwendung von Farben ein wesentlicher Bestandteil der frühen Filmproduktion war. In Zusammenarbeit mit „Haghefilm Laboratories“ macht sich das Niederländischen Filmmuseum zum Ziel, die beste Aufbewahrung für zerstörte und kolorierte Nitrofilme zu finden.⁵⁰⁶ Besondere Erfolge zeichnen sich bald ab: „At a recent [1987] festival of silent movies in Perdenone about three hundred movies were

502 Charles Blanc zitiert nach Wagner, *Das Material der Kunst*, S. 25.

503 Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, S. 20.

504 Ebd.

505 Vgl. Marschall, *Farbe im Kino*, S. 286.

506 Vgl. Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, S. 20f.

screened. Only ten were in colour, of which no fewer than eight appeared by courtesy of the conversation project of the Desmet Collection at the Netherlands Film Museum“.⁵⁰⁷

5.6.3. mise-en-scène

Delpeut erscheint im Kapitel „mise-en-scène“ erstmals als Künstler/Regisseur, indem er die Geschwindigkeit der vorgefundenen Filmfragmente manipuliert. Er lässt mitunter Sequenzen langsamer abspielen und macht damit auf die genuine Macht des Mediums aufmerksam: Film entsteht erst durch die fortlaufende Bewegung von Einzelbildern. FilmmacherInnen und -vorfüherInnen arbeiten unmittelbar mit der Filmrolle, bestehend aus Kadern und Perforation. Letztere ist wesentlich für die Bewegung des Films: Die eingestanzten Löcher an beiden Seiten entlang des Filmstreifens werden von einer Greifvorrichtung im Kinoprojektor erfasst, um den Film in der Projektion in Bewegung zu versetzen. Dem Filmpublikum dagegen bleibt dieser Einblick in die Apparatur um der Illusion willen verwehrt.

Offiziell gilt der 28. Dezember 1895, als Auguste und Louis Lumière im Untergeschoss des Grande Café am Boulevard des Capucines in Paris ihre erste, kostenpflichtige und öffentliche Kinovorführung veranstalteten, als „[d]ie Geburt des Films[,] der bewegten Bilder auf der Leinwand“⁵⁰⁸. Doch auch Thomas Edison⁵⁰⁹ hätte bereits ein paar Jahre zuvor als Erfinder des Kinos in die Filmgeschichte eingehen können, wenn er sich für öffentliche, massentaugliche Kinovorführungen entschieden hätte, anstatt für kostenpflichtige Vorführungen für einzelne Personen. Bis heute wird in der Film- und Kinogeschichte meist auf dieses oben erwähnte Datum und die Gebrüder Lumière verwiesen. Der Verdienst der ersten öffentlichen Kinovorführung ist ihnen zweifellos zuzuschreiben, doch der Kinematograf der Lumières „steht am Ende einer langen Reihe von Experimenten und Erfindungen“.⁵¹⁰ Die arte-Dokumentation *Die Wiege des Kinos* erinnert zurück an jene Wissenschaftler, Illusionskünstler und Fotografen. Vor allem dem Engagement und der Leidenschaft am Experimentieren ist es zu verdanken, dass der Kinematograf der Lumières überhaupt entstehen konnte. Der Wandel vom unveränderlichen hin zum bewegten Bild wird in dieser Dokumentation durch die fiktiven Kommentare des bereits 1837 verstorbenen Etienne-Gaspard Robert alias Professor Robertson erläutert, der sich Zeit seines Lebens der Perfektionierung seiner Adaption der „Laterna Magica“ – der

507 Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, S. 20.

508 *Die Wiege des Kinos*, Regie: Jérôme Prieur, arte, 26.12.2011, Zugriff am 27.12.2011 unter http://videos.arte.tv/de/videos/die_wiege_des_kinos-4299648.html

509 Edison erfand den Kinetograf, der als Vorbote der Filmkamera gilt sowie das dazu gehörige Kinetoscope für die Wiedergabe der Filmaufnahme.

510 *Die Wiege des Kinos*.

„Fantasmagoria“ – widmet. Durch verschiedene Tricks wie Bildüberlagerungen, Überblendungen und Klangkulissen war er stets bestrebt dem starren Bild endlich Leben einzuhauchen. Auch Robertsons Erfindung des „Fantascope“ – einer „Laterna Magica“ auf Rädern – hilft ihm durch das Vor- und Rückwärtsrollen des Apparates in unterschiedlichen Geschwindigkeiten den Bildern die Illusion der Bewegung zu verleihen. Ein bewegtes Bild wie wir es heute vom Kinematograf bzw. Kinoprojektor kennen, ist Robertson leider verwehrt geblieben. Josph Plateau, der sich weniger auf mechanische Effekte als vielmehr auf optischen Illusionen spezialisiert, erfindet noch vor Robertsons Tod das „Phenakistiskop“ – die Wunderscheibe: Auf einem runden zu drehenden Karton befinden sich mehrere Einzelzeichnungen – beispielsweise einer Tanzszene – die durch gestanzte Schlitze von einander getrennt sind. Beim Drehen dieser Scheibe blicken die BetrachterInnen durch diese Schlitze auf einen Spiegel. So entsteht bei der Betrachtung der besagten Tanzszene der Eindruck, das Paar tanze tatsächlich. Daraus entwickelt sich später das von William George Horner erfundene „Zoetrops“ – die Wundertrommel: Die Folge der Zeichnungen wie auch der Spiegel befinden sich hier nicht auf einer Scheibe, sondern im Inneren eines Zylinders. Émile Reynaud verfeinert das „Zoetrops“, indem er den einfachen Spiegel durch ein Spiegelprisma ersetzt. Er nennt seine neue Erfindung das „Praxinoscope“. Dieser Spiegel-Austausch verringert die Dunkelpausen zwischen den Zeichnungen und macht ein ruckelfreies Sehen erstmals möglich. Reynauds Erweiterung des „Praxinoscope“ zu einem „Praxinoscope“-Theater bringt wieder neue Entwicklungen mit sich: mit Hilfe eines Spiegelzusatzes sehen die BetrachterInnen das Geschehen auf einem Hintergrund. Später entwickelt er daraus ein optisches Theater. Wie ein Zeichentrickfilm werden seine Zeichnungen für Publikum auf eine Leinwand projiziert. Teilweise dauern Vorführungen bereits bis zu 15 min. Außerdem ist Reynaud einer der ersten, der die Perforation einsetzt.

Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey zählen zu den Pionieren der Chronofotografie, auch Serienfotografie genannt. Während Muybridge für seine öffentlichen Demonstrationen den „Zoopraxiscope“-Projektor entwickelt, gehört Marey zu den ersten, der die Bilder statt auf Platten auf flexiblem Fotopapier reproduziert, fixiert und später dafür dann auch Zelluloid verwendet. Mareys Assistent George Demini widmet sich ebenfalls der Hochgeschwindigkeitsfotografie, doch seine Sujets zeigen nicht die „Mechanik des Lebens“ (wie auch bei Muybridge Bewegungsstudien), stattdessen chronofotografiert er Ereignisse des Alltags z.B. eine Frau beim Frisieren ihrer Haare.

[Resümierend betrachtet, war], „nacheinander notwendig: die Fotografie, die Momentaufnahme, die Serienfotografie mit mindestens 10 Aufnahmen pro Sekun-

de, die Lichtprojektion, die Projektion von Fotografien, die Wiedergabe einer fortlaufenden Aktion durch eine Reihe von Bildern, die Reproduktion, die Produktion einer unbegrenzten Reihe von Bildern.“⁵¹¹

5.6.4. flights of fancy

William J. M. Turner verwendet in seinem Ölgemälde „Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway“ 1844 Farbe zur Veranschaulichung eines fahrenden Eisenbahnzuges. Tatsächlich wirkt es auf dem Bild als bewege er sich in höchster Geschwindigkeit. Diese Wirkung resultiert aus der schemenhaften Darstellung der Landschaft, der Bahnstrecke und des Zuges mithilfe des Farbauftrags, der zunächst als ein wildes, farbiges Wirrwarr erscheint. Doch gerade durch diese sehr impulsive Verwendungsform der Farbe wird die Eisenbahn erst als sich in großer Geschwindigkeit bewegendes Transportmittel deutlich erkennbar. Turner setzt damit nicht nur den Zug in Bewegung, sondern beschreibt im übertragenen Sinne auch die rasante Entwicklung durch die Industrialisierung: „Die Unruhe und die Geschäftigkeit des Industriezeitalters wird also nicht thematisch im Bild gesucht, sondern in den Darstellungsmethoden gesehen“.⁵¹² Nicht zuletzt setzt Turner die grundlegenden Schritte zur Emanzipation der Farbe. Der Maler bricht mit der jahrhundertelangen Wertehierarchie Form-Inhalt-Materie (bzw. Material) in der bildenden Kunst. Dieser Paradigmenwechsel wird sich als maßgeblich für die weiteren künstlerischen Entwicklungen herausstellen.

Die ersten bewegten Bilder dokumentieren dagegen die neuen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts. Es sind Sekundenfilme, die meist eine spezielle Alltagssituation in einer Kameraeinstellung zeigen. Bei „L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat“ (FR 1895) der Gebrüder Lumière fährt lediglich ein Zug im Bahnhof ein und die Passagiere steigen aus. Außerdem werden frühe Filme mit weniger Bildern pro Sekunde projiziert, sodass Bewegungen von SchauspielerInnen und Transportmitteln auf der Leinwand für die ersten KinobesucherInnen schneller wirken. In Anbetracht dessen nimmt die angebliche Aufregung während einer Vorführung des oben genannten Films eine zusätzliche Bedeutung an: ZuschauerInnen sollen den Kinosaal fluchtartig verlassen haben, weil sie der Überzeugung waren, dass der auf sie zukommende Zug tatsächlich die Leinwand durchbrechen und erst im Kinosaal zum Stillstand kommen würde.

Für *Lyrical Nitrate* wählt Delpeut einige frühe Filmfragmente, die verschiedene Fortbewegungsmittel zeigen: von einer Dampflokomotive und einem Doppeldecker über die Eisenbahn bis hin zum Automobil.

⁵¹¹ *Die Wiege des Kinos.*

⁵¹² Monika Wagner zitiert nach El Danasouri, *Kunststoff und Müll*, S. 35.

„Eine Lokomotive, die ähnlich wie der berühmte Zug der Brüder Lumière [...] auf uns zurast; ein in der Luft segelnder Doppeldecker; alpine Landschaften zuerst in Aufsicht, dann von der Zugmaschine einer Eisenbahn aus gefilmt; ein Automobil, dessen Insassen die Landschaft durch ein Fernrohr betrachten; schließlich ein Reiter, der in der Ferne des Horizonts verschwindet, während von rechts eine Lokomotive prominent ins Bild drängt.“⁵¹³

An die Stelle der Pferdekutsche rückt im 19. Jahrhundert das Reisen auf Schienen. Vor allem die Eisenbahn lässt die Erfahrung höherer Geschwindigkeiten zu. Das menschliche Auge muss sich erst an die neuen Sehgewohnheiten anpassen. Wenn Reisende aus dem Fenster blicken, suchen sie immer nach dem weit entferntesten Punkt, um die vorbei rasende Landschaft wieder *scharf* betrachten zu können. Denn alles was zu nah ist, wirkt aufgrund der Geschwindigkeit verschwommen. Alles rast regelrecht an den Fahrgästen vorbei und strengt zudem ihre Augen an. Daher müssen sie „die nähergelegenen Objekte und Landschaftsteile [...] übersehen und [ihren] Blick auf die weiter entfernt d.h. langsamer, passierenden Gegenstände [...] richten.“⁵¹⁴

Mit der Farbe überträgt Turner diese *neue* Wahrnehmung von Beschleunigung und Geschwindigkeit auf eine zweidimensionale, starre Fläche, indem er das visuelle Phänomen der durch Geschwindigkeit verursachten Verschwommenheit mit wilden Pinselstrichen veranschaulicht.

513 Jutz, „Gedächtnis und Material“, S. 116.
514 Wolfgang Schivelbusch zitiert nach Ebd.

6. Bibliografie

Archiv zur Erforschung der Materialikonographie, <http://www.uni-hamburg.de/Materialarchiv/home.htm>

Asendorf, Christoph, *Ströme und Strahlen – das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Bd. 13, Gießen: Anabas 1989.

Bandmann, Günter, "Bemerkungen zu einer Ikonologie", in: *Städel-Jahrbuch*, 2, 1969, S. 75-100.

Bandmann, Günter, "Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts", *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 12/1, Hg. Helmut Koopmann/Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt am Main: Klostermann 1971, S. 129-157.

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Barthes, Roland, "Plastik", *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 79-81.

Baudrillard, Jean, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, Berlin: Matthes&Seitz 2008.

Béghin, Cyril/Stéphanie Delorme/Mathias Lavin, "Entretien avec Peter Tscherkassky", in: *Balthazar*, 5, 2002, Zugriff am 20.03.2011 unter <http://cyrilbg.club.fr/tscherkanglais.html>

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: suhrkamp 1977.

Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Bianchi, Paolo (Hg.), *Kunstforum International. Theorien des Abfalls*, Bd.167, November-Dezember 2003, S. 82-96.

"Biografie Peter Tscherkassky", Zugriff am 04.07.2011 unter <http://www.tscherkassky.at/inhalt/biografie/Biographie.html>

Blom, Ivo, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam: University Press 2003.

Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: vorwerk8 2009.

Blümlinger, Christa, "Sichtbares und Sagbares. Modalitäten historischer Diskursivität im Archivkunstfilm", *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Hg. Eva Hohenberger/Judith Keilbach, Berlin: vorwerk8 2003, S. 82-97.

Böhme, Hartmut, "Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten sprachlicher Aisthesis", *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 7, Bonn/Göttingen: Steidl 1996, S. 185-211.

Cammaer, Gerda J., "Film Reviews: Lyrical Nitrate. Directed by Peter Delpout, The Netherlands 1990. Decasia. Directed by Bill Morrison, USA 2002, *Convergence*, 15/3/2009, S. 371-373.

Casser, Susanne, *Abfall wird Kunst*, Hg. Heiner Hachmeister, Münster: Hachmeister 1992.

Chapman, James/Mark Glancy/Sue Harper (Hg.), *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, Basingstock: Palgrave Macmillan 2009.

Cecilia Hausheer/Christoph Settele (Hg.), *Found Footage Film*, Luzern: Viper/zyklop 1992.

"Das frühe Kino und die Avantgarde", Zugriff am 20.12.2011 unter <http://www.sixpackfilm.com/archive/veranstaltung/festivals/earlycinema/earlycinema.html>

De Bruyn, Eric, "Das erweiterte Feld des Kinos oder Übung im Umkreis eines Quadrates", in: *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*, Hg. Matthias Michalka, Köln: König 2003, S. 160-158.

Dörfler, Hans-Diether, "Das fotografische Zeichen", *Fotografie und Zeichen. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis*, Hg. Julia Schmidt/Christian Tagshold/Hans-Diether Dörfler/Volker Hirsch/Beate Rabe, Bd. 73, Opladen: Leske+Budrich 2000, S. 11-52: Zugriff am 14.06.2011 unter http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/doerfler_zeichen/doerfler_zeichen.pdf

El Danasouri, Andrea, *Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*, Bd. 45, München: scaneg 1992.

Elger, Dietmar, *Abstrakte Kunst*, Hg. Uta Grosenick, Köln: Taschen 2008.

Elsaesser, Thomas, "Dada/Cinema?", *Dada and Surrealist Film*, Hg. Rudolf E. Kuenzli, Cambridge/London: MIT Press 1996, S. 13-27.

Elsaesser, Thomas, "The New Film History as Media Archaeology", in: *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, 14, 2-3, 2004, S. 75-117, Zugriff am 01.04.2011 unter <http://www.erudit.org/revue/cine/2004/v14/n2-3/026005ar.pdf>

Faucault, Michel, *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main: suhrkamp 1973.

"Filmmuseum on location. Home Movie Day 2011", *Programmheft des Österreichischen Filmmuseums*, Hg. Regina Schlagnitweit/Alexander Horwath, 15.10.11, S. 32.

Garb, Tamar, "Tamar Garb in conversation with Christian Boltanski", *Christian Boltanski*, London: Phaidon 1997, S. 6-44.

Gaßner, Hubertus, "Die scheinbaren Dinge", *DINGE in der Kunst des XX. Jahrhunderts*, München: Haus der Kunst 2000, S. 29- 78.

Gohr, Siegfried, "Die wilde Ehe der Materialien – Zu den Collagen von Kurt Schwitters", *SCHWITTERS*, Hg. Ingrid Brugger/Siegfried Gohr/Gunda Luyken, Wien: Kunstforum/Jung und Jung 2002, S. 78-83.

Gunning, Tom, "Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde", in: *Meteor*, 4, 1996.

Habib, André, "Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpout's *Lyrical Nitrate*", in: *Substance*, 35/2/110, 2006, S. 120-139.

Häfer, Wolfram, "Michel Foucaults Archäologie des Wissens als Methode der Diskursanalyse", Zugriff am 02.11.2011 unter <http://wollumination.piranho.de/Foucaults%20Arch%20ologie%20des%20Wissens.htm>

Hammer-Tugendhat, Daniela, *Aspekte zur Geschichte der Kunst*, Vorlesungs-Skript Zyklus II, Universität für angewandte Kunst Wien 2009.

Hediger, Vinzenz/Patrick Vonderau (Hg.), *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam: University Press 2009.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm, *Einleitung in die Ästhetik*, Hg. Wolfhart Henckmann, München: Fink 1967.

Homepage Österreichisches Filmmuseum: Zugriff am 01.10.2010 unter http://www.film-museum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1240983578333

Homepage Österreichisches Filmmuseum: Zugriff am 06.11.2011 unter http://www.film-museum.at/forschung__vermittlung/recherche_1

Homepage Österreichisches Filmmuseum: Zugriff am 01.10.2010 unter http://www.film-museum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1240983578333

Hummel, Volker, "Gelegentliches Aufscheinen der Schönheit", *Schnitt online*, Zugriff am 23.03.2011 unter <http://www.schnitt.de/234,5538,01>

"In person: Rebecca Baron", *Programmheft des Österreichischen Filmmuseums*, Hg. Regina Schlagnitweit/Alexander Horwath, 15. und 16. Dezember 2010, S. 32-33, hier S. 33.

James, David E., "Carolee Schneeman: Fuses", *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton: Princeton UP 1989, S. 317-321.

Jutz, Gabriele, *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien: Springer 2010.

Jutz, Gabriele, "Der Körper des Films", *viennAvant*, Zugriff am 26.05. 2011 unter <http://www.viennavant.at/de/symposiumteststreckekunst/koerperundmedium/referatjutz/>

Jutz, Gabriele, "Die Physis des Filmstreifens. Techniken der Körperrepräsentation in der Filmavantgarde", *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*, Hg. Jürgen Felix, St. Augustin: Gardez! 1998, S. 351-364.

Jutz, Gabriele, "Gedächtnis und Material. Strategien des Erinnerns in der zeitgenössischen Filmkunst", *Die Verortung des Gedächtnis*, Hg. Moritz Csáky/Peter Stachel, Wien: Passagen Verlag 2001, S. 107-128.

Käthow, Stephanie, "Mit allen Mitteln der Kunst: Der Film baut sich ein Museum. Stauende Blicke im Filmmuseum Berlin und anderen Tempeln der 'zehnten Muse'", *Museum und Film*, Hg. Herbert Posch/Gottfried Fliedl, Wien: Turia + Kant 2003, S. 74-88.

Kemp, Wolfgang, "Holz – Figuren des Problems Material", in: *Holz = Kunst-stoff*, Baden-Baden 1976, S. 9-14.

Kemp, Wolfgang, "Material in der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft", in: *Prisma. Zeitschrift für Gesamthochschule Kassel*, 9, 1975, S. 25-34.

Kluge, Alexander, *Geschichten vom Kino*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Kramer, Klaus, *Allgemeine Richtlinien für die Langzeitarchivierung von fotografischem Material in Museen und Archiven. Schadenserkennung und Begrenzung bei Foto- und Filmmaterial, u. a. Behandlung von Nitrat-Filmmaterial und Glasnegativen*, Zugriff am 14.05.2011 unter http://www.klauskramer.de/Richt/ric_top.html#Brandgef%EF%BF%BDhrlicher%20Nitratfilm

Kristl, Vlado, *Mundmaschine*, München: UnVerlag 1969, S. 8.

KURT SCHWITTERS. MERZ – ein Gesamtweltbild, Hg. Museum Tinguely Basel, Bern: Benteli 2004.

Lévi-Strauss, Claude, *Das Wilde Denken*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968.

"Lexikon der Filmbegriffe. Materialfilm", *bender verlag*, Zugriff am 26.05.2011 unter <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Materialfilm>

Leyda, Jay, *Films beget Films. A Study of the Compilation Film*, London: George Allen&Unwin 1964.

„Live Cinema. Daichi Saito/Karl Lemieux“, *Programmheft des Österreichischen Filmmuseums*, Hg. Regina Schlagnitweit/Alexander Horwath, 8. Mai 2011, S. 34-35.

Mackenzie, Scott, "Flowers in the dustbin: termite culture and detrius cinema", in: *Cine-Action*, 01.01.1998, Zugriff am 03.04.2011 unter <http://www.thefreelibrary.com/Flowers+in+the+dustbin%3A+termite+culture+and+detrius+cinema.-a030514372>

Marcus, Greil, *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996.

Marks, Laura U., "Loving a Disappearing Image", *Touch. Sensuous Theory and Multi-sensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2002, S. 91-110.

Marschall, Susanne, *Farbe im Kino*, Marburg, Schüren 2005.

Matusek, Severin, "Vilém Flusser und die analog/digital-Differenz innerhalb der Fotografie", Mast. Universität Wien, Institut für Philosophie 2009.

Meier, Stefan, "Die Simulation von Fotografie. Konzeptuelle Überlegungen zum Zusammenhang von Materialität und digitaler Bildlichkeit", Zugriff am 15. Juni 2011 unter http://www.medkom.tu-chemnitz.de/mk/meier/materialit%C3%A4t_digitalit%C3%A4t_meier.pdf

Mekas, Jonas, "Interview with Peter Kubelka", in: *Film Culture Reader*, Hg. P.A. Sitney, New York: Praeger Publishers 1970.

Möbius, Hanno, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, Berlin: Wilhelm Fink 2000.

Mulvey, Laura, "Death 24 times a second: the tension between movement and stillness in the cinema", *Filmavantgarde Biopolitik*, Zugriff am 19.08.20011 unter <http://www.b-books.de/biopolitik/lm-death.htm>

Nußbaumüller, Winfried, *Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsreich von Bild zum Objekt*, Frankfurt am Main: Lang 2000.

Naumann, Barbara/Thomas Strässle/Caroline Torra-Mattenklott (Hg.), *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*, Bd. 37, Zürich: Hochschulverlag AG 2006.

Pantenburg, Volker/Stefanie Schlüter/Erik Stein, "Ein physisches Kino. Gespräch mit Peter Tscherkassky", *Kunst der Vermittlung. Aus den Archiven des Filmvermittelnden Films*, Zugriff am 04.07.2011 unter <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/gespraech-tscherkassky/>

„Porträt – Peter Tscherkassky“, *Kurzschluss-Magazin*, Regie: Anne Garber, 01.07.2011, Arte, 01.07.2011, Zugriff am 04.07.2011 unter <http://www.arte.tv/de/4006336.html>

Raff, Thomas, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Münster: Waxmann 2008².

Reicher, Isabella, "Leidende Diven und andere Attraktionen", *derStandard.at*, 01.03.2002, 30.10.2010.

Ruhrberg, Karl, *Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei*, Hg. Ingo F. Walther, 2 Bde, Köln: Taschen 2005.

Ruoff, Michael, *Faucault-Lexikon. Entwicklung-Kernbegriffe-Zusammenhänge*, Paderborn: Wilhelm Fink 2009².

Russell, Catherine, "Archival Apocalypse: Found Footage as Ethnography", *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Hg. Catherine Russell, Durham/London: Duke University Press 1999, S. 238-254, hier S. 238.

Sandusky, Sharon, "Archäologie der Erlösung. Eine Einführung in den Archivkunstfilm", in: *Blimp*, 16, 1991, S. 14-22.

Schmidt, Ulrich, *Professionelle Videotechnik. Analoge und digitale Grundlagen, Film-*

technik, Fernsehtechnik, HDTV, Kameras, Displays, Videorecorder, Produktion und Studiotechnik, 4., aktualisierte und erweiterte Auflage, Berlin/Heidelberg: Springer 2005.

Schulze, Holger, *Das aleatorische Spiel: Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*, München: Fink 2000.

Schwartz, David (Hg.), *Films that tell time. A Ken Jacobs Retrospective*, New York: American Museum of the Moving Image 1989. Zugriff am 30.05.2011 unter http://www.movingimagesource.us/files/films_that_tell_time_ken_jacobs.pdf

Sontag, Susan, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main: Fischer 2008.

“Stummfilmfestivals“, Zugriff am 01.04.2011 unter <http://www.stummfilm.info/festival/index.html>

“The Pordenone Silent Film Festival“ Homepage: Zugriff am 01.04.2011 unter http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti.html

Thompson, Michael, *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Hg. Michael Fehr, Essen: Klartext 2003.

Tomicek, Harry/Stefan Grisseemann/Thomas Korschil (Hg.), *Was ist Film. Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum*, Wien: SYNEMA 2010.

Tscherkassky, Peter, “Weißes Rechteck und Schwarzes Quadrat. Über das Verhältnis von Film und bildender Kunst“, in: *fair. Zeitung für Kunst und Ästhetik*, 6, 3/2008, S. 41-45.

Turim, Maureen, “Eine Begegnung mit dem Bild. Martin Arnolds 'pièce touchée““, *Avantgardefilm Österreich*, Hg. Alexander Horwath/Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1995, S. 301-307.

Usai, Paolo Cherchi, *Burning Passions. An Introduction to the Study of Silent Cinema*, London: British Film Institute 1994.

“Von Tag zu Tag. Filmkunst aus Filmmüll. Gast: Peter Tscherkassky“, Moderation: Günter Kaindlstorfer, Ö1, 18.03.2011.

Wagner, Monika, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: C. H. Beck 2001.

Wagner, Monika/Dietmar Rübel/Sebastien Hackenschmidt (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials*, München: C.H. Beck 2002.

Wagner, Monika/Dietmar Rübel (Hg.), *Material in Kunst und Alltag*, Berlin: Akademie 2002.

Wagner, Monika, “Material“, *Ästhetische Grundbegriffe. Harmonie – Material*, Bd. 3, Hg. Karlheinz Barck, Stuttgart: Metzler 2001, S. 866-882.

“Walter Benjamin und die Frankfurter Schule“, 07.05.2007, Zugriff am 15.03.2012 unter http://www.rote-ruhr-uni.com/cms/IMG/pdf/Hesse_Benjamin_FrankfurterSchule.pdf

Weininger, Otto, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung von Otto*

Weininger, <http://www.k-faktor.com/files/geschlecht-und-charakter.pdf> 2001.

Wees, William C., *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York: Anthology Film Archives 1993.

Wollen, Peter, "The Two Avant-Gardes", *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London: Verso 1982, S. 92-104.

Zryd, Michael, "Found Footage-Film als diskursive Metageschichte. Craig Baldwins Tribulation 99", *montage/av. Erinnern, Vergessen*, 11.01.2001, http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Michael_Zryd-Found_Footage-Film_als_diskursive_Metageschichte.pdf, 01.01.2011, S. 113-134.

7. Filmografie

A Colour Box, Regie: Len Lye, NZ 1935, 35mm, Farbe (Dufaycolor)⁵¹⁵, Ton, 4 min.

A Movie, Regie: Bruce Conner, USA 1958, 16mm, s/w, Ton, 12 min.

Arnulf Rainer, Regie: Peter Kubelka, AT 1960, 35mm, s/w, Ton, 7 min.

Berlin Horse, Regie: Malcolm Le Grice, GB 1970, 8mm, Farbe, Ton, 8 min.

Buntpilm, Regie: Hans Lorenz Stoltenberg, DT 1911, 35mm, koloriert, stumm, „Länge unbekannt“⁵¹⁶.

Coming Attractions, Regie: Peter Tscherkassky, AT 2010, 35mm, Farbe, Ton, 26 min.

déjà vu, Regie: Lisl Ponger, AT 1990, 35mm, Farbe, Ton, 23 min.

Die Wiege des Kinos, Regie: Jérôme Prieur, arte, 26.12.2011, Zugriff am 27.12.2011 unter http://videos.arte.tv/de/videos/die_wiege_des_kinos-4299648.html

Dream Work, Regie: Peter Tscherkassky, AT 2001, 35mm, CinemaScope, s/w, Ton, 11 min.

Eureka, Regie: Ernie Gehr, USA 1974, 16mm, s/w, stumm, 30 min.

Free Fall, Regie: Péter Forgács, HU 1997, 16mm, s/w, Ton, 47 min.

Fuses, Regie: Carolee Schneemann, USA 1964-67, 16mm, Farbe, stumm, 18 min.

Inventario Balcanico, Regie: Yervant Gianikian/Angela Ricci Lucchi, IT 2000, 35mm, Farbe, Ton, 63min.

Le Retour à la Raison, Regie: Man Ray, FR 1923, 35mm, s/w, stumm, 3 min.

Lossless#2, Regie: Rebecca Baron/Douglas Goodwin, USA 2008, Farbe und s/w, 3 min.

Lossless#3, Regie: Rebecca Baron/Douglas Goodwin, USA 2008, Farbe, 3 min.

Lossless#4, Regie: Rebecca Baron/Douglas Goodwin, USA 2008, s/w, 14 min.

Lossless#5, Regie: Rebecca Baron/Douglas Goodwin, USA 2008, s/w, 3 min.

Lyrical Nitrate, Regie: Peter Delpout, DVD, Zeitgeist Video 1991; (Orig. *Lyrisch Nitraat*, NL 1990, 35mm, Farbe, Ton, 50 min).

Meshes of the Afternoon, Regie: Maya Deren/Alexander Hammid, USA 1943, 16mm, s/w, Ton, 12 min.

Mothlight, Regie: Stan Brakhage, USA 1963, 16mm, s/w, stumm, 3 min.

515 Jutz, *Cinéma brut*, S. 291.

516 Ebd., S. 292.

Outer Space, Regie: Peter Tscherkassky, AT 1999, 35mm, CinemaScope, s/w, Ton, 10 min.

Passagen, Regie: Lisl Ponger, AT 1996, 35mm, Farbe, Ton, 12 min.

Perfect Film, Regie: Ken Jacobs, USA 1985, 35mm, s/w, Ton, 21 min.

pièce touchée, Regie: Martin Arnold, AT 1989, 35mm, Farbe, Ton, 16 min.

„Porträt – Peter Tscherkassky“, *Kurzschluss-Magazin*, Regie: Anne Garber, 01.07.2011, arte, 01.07.2011, Zugriff am 04.07.2011 unter <http://www.arte.tv/de/4006336.html>

Remedial Reading Comprehension, Regie: George Landow, USA 1970, 16mm, Farbe, Ton, 5 min.

The Flicker, Regie: Tony Conrad, USA 1966, 16mm, s/w, Ton, 25 min.

The Life of an American Fireman, Regie: Edwin S. Porter, 16mm, s/w, Ton, USA 1902, 6 min.

Thigh Line Lyre Triangular, Regie: Stan Brakhage, USA 1961, 16mm, Farbe, stumm, 9 min.

Traité de Bave et d'Eternité, Regie: Isidore Isou, FR 1951, 35mm, s/w, Ton, 118 min.

Un Chien andalou, Regie: Luis Buñuel und Salvador Dalí, FR 1928, 16mm, s/w, stumm, 16 min.

Wavelength, Regie: Michael Snow, USA 1966-67, 16mm, Farbe, Ton, 45 min.

Welt Spiegel Kino (Episode 1-3), Regie: Gustav Deutsch, AT 2005, 35mm, s/w, Ton, 93 min.

Window Water Baby Moving, Regie: Stan Brakhage, USA 1958-59, 16mm, Farbe, stumm, 12 min.

Zen for Film, Regie: Nam June Paik, USA 1964, Blankfilm, 30 min.

Zillertal, Regie: Jürgen Reble, DT 1997, 16mm, Farbe, Ton, 10 min.

Zorns Lemma, Regie: Hollis Frampton, USA 1970, 16mm, Farbe, Ton, 60 min.

zzz: Hamburg special, Regie: Hans Scheugl, AT 1968, Zwirnsfaden.

8. Abstract

Die Geringschätzung und Ablehnung des Materiellen in der Kunsttheorie und -praxis bis hin zur Moderne erschließt sich zum einen aus einem geschichtsphilosophischen Gesichtspunkt. Nicht das Material, sondern die Idee steht hier maßgeblich im Zentrum des Kunstwerks, d. h. die/der KünstlerIn verleiht dem Material die entsprechende Form, um ihre/seine Idee zu verwirklichen. Ein weiterer Blick auf die gesellschafts- sowie kunsthistorischen Bewegungen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts soll zum anderen wesentlich zur Veranschaulichung der veränderten Auffassung von Dingen und deren Materialität in der Kunst dienen, um anschließend einen Bogen zur Wahrnehmung des künstlerischen Materials als *eigenes Wesen* zu spannen.

Fotografie und Film sind es, die die Hinwendung zum Material in der bildenden Kunst auslösen. Sie vermögen es die Realität vermeintlich wirklichkeitsgetreuer wiederzugeben als die Malerei. Diese antwortet zunächst mit der Betonung der Farbe. Als Folge legt die Malerei zunehmend die gewohnten Grundregeln tiefenspektivischer Illusion und ikonischer Abbildung der Realität ab und beweist damit, dass sie auch ohne eindeutige Referenz auskommen kann (*Impressionismus, Expressionismus, Fauvismus* etc.). Später finden neben traditionsreichen Materialien wie Holz, Bronze, Stein und Farbe erstmalig Fremdmaterialien und Dinge aus nicht-künstlerischen Bereichen in der Kunst Verwendung (*Kubismus, Futurismus, Kubofuturismus, Dadaismus, Surrealismus, Nouveau Réalisme* etc.).

Auch wenn sich die Kunstgeschichte dem Material durch die Forschung zur Materialikologie bereits stark genähert und erwähnenswerte Anschauungen erlangt hat, zeigt sich das Material meist immer noch als Beiwerk des Kunstwerks. Erst wenn die Kunstschaffenden dem Material eine formale, künstlerische Gestaltung verleihen, kommt die Bedeutung des Materials zur Geltung. Durch diese „Distanzierung“ der KünstlerInnen von ihren Kunstwerken (vermehrt seit den 1960er Jahren), machen sie das Material auf unterschiedliche Art ästhetisch erfahrbar.

Im Zusammenhang von Film und bildender Kunst werden in dieser Arbeit die Praktiken *Found Footage* (Verwendung von bereits belichtetem Zelluloid) und *Handmade* bzw. *Direct* Film (Physische Bearbeitung von *Found Footage* und/oder Blankfilm) in einen kunsthistorischen Kontext eingebettet und analysiert, um sich dem Zelluloid als künstlerischem Material zu nähern. Die Kombination von *Found Footage* und *Handmade* bzw. *Direct* Film betont gleich auf zwei unterschiedliche Weisen die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Filmstreifen, die so stets im Zentrum dieser Arbeit steht. Sowohl die intendierte Materialmanipulation als auch der vergängliche Filmstreifen (Nitrofilm) als Ausgangspunkt rücken die Fragilität und Instabilität des Filmstreifens in den Vordergrund und präsentieren das Zelluloid als materiellen Akteur im Sinne eines Objekts, das physisch bearbeitbar ist und/oder eines Subjekts, das selbst zu Wort kommt.

9. Anhang: Filmaufbau *Lyrical Nitrate*

1. Cinema Parisien (0:00:06 – 0:01:04):

0:00:06

The following images originate from films bought between 1905 and 1920 by Jean Desmet. He distributed these films or exhibited them in his own cinema. Until his death they were stored in the attic of the Cinema Parisien in Amsterdam.

0:00:22

It is little known that the films from this period were shown in colour. In this film you will see fragments in their original colours as they were preserved by the Nederlands Filmmuseum.

0:00:36

Until about 1955 the base of the film stock was a chemical nitrate compound. Because this material is perishable, all nitrate films in their original state will be irrevocably lost. All that remains are some blurred stains, decomposing before our very eyes.

0:00:52

Yuca Film presenteert

0:00:55

een film van Peter Delpout

0:00:59

LYRISCH NITRAAT (*Lyrical Nitrate*)
1905-1915

0:01:04

fragmenten uit de distributiesamenvoering (fragments from the distribution catalogue of Jean Desmet)
voor Illse

2. kijken (looking, 0:01:12 – 0:03:40)

0:01:17

Guckloch-Ästhetik: Kamera wird mit einem Fernrohr verglichen. Großaufnahmen von Tieren, arbeitenden Menschen etc.

Sequenz 1: Blick auf einen See, umgeben von einer Berglandschaft

Sequenz 2: Blick auf einen See, umgeben von einer Berglandschaft, mit einem Boot und drei Personen

Sequenz 3: Blick aufs Meer mit einem Floss und zwei darauf liegenden Männer.

Sequenz 4: Zwei Männer auf einem Schiff, einer hält ein Fernrohr in der Hand und sieht die vorangegangenen Männer auf dem Floß.

Sequenz 5: Die Männer auf dem Floss springen auf und beginnen heftig zu gestikulieren.

Sequenz 6: Blick auf eine Statue mit Fernglas-Ästhetik

Sequenz 7: Blick auf arabische Krieger

Sequenz 8: Käfer in Großaufnahme

Sequenz 9: Winziges Ungeziefer mittels eines Mikroskops sichtbar.

Sequenz 10: Alter Mann beim Holzhacken

Sequenz 11: Gondoliere

Sequenz 12: Ein bewegtes Bild wird durch ein unbewegtes Bild geteilt.

0:03:07

Eine Filmsequenz ist in der Mitte der oberen Hälfte des Bildes sichtbar. Zwei Frauen betreten einen Raum. Während sich eine Frau langsam auf einen Stuhl niederlässt, geht das Licht im Kinosaal an. Die Kinoprojektion ist gerade ausgefallen. Es herrscht Unruhe im Publikum und der Filmbetreiber bittet höflichst um Ruhe. Dann wird es wieder dunkel und der Film läuft weiter

3. HET IDEEAL VAN DE BIOSCOOP (The ideal of cinema, 0:03:43 – 0:13:50)

0:03:44

Vor dem „Cinema Itala“ wird gerade Werbung für aktuelle sowie kommende Filmvorführungen gemacht. Das Publikum eilt herbei, um ins Kino zu gehen. Im Kino nehmen die ZuschauerInnen nacheinander langsam ihre Sitzplätze ein.

0:03:59

Vorführraum: Stapeln von Filmrollen liegen herum. Ein Mann grinst direkt in die Kamera und versucht zu illustrieren, was die Aufgaben eines Filmvorführers sind. Er nimmt eine Filmrolle in die Hand und justiert sie im Kinoprojektor.

0:04:06

Währenddessen werden im Kinosaal unter dem Publikum Informationsblätter für den anschließenden Film verteilt.

0:04:11

Zwei junge Frauen eilen zur Kinokasse. Eine davon muss sich noch schnell ein Ticket kaufen. Als beide den Kinosaal betreten, hat die Filmvorführung bereits begonnen. Sie schauen mit weit geöffneten Augen auf die Leinwand. Abgelenkt von den Geschehnissen im projizierten Film, stolpern sie regelrecht den Gang entlang zu ihren Sitzplätzen. Endlich in der ersten Reihe angekommen, verfolgen sie äußerst intensiv und händehaltend den Film. Am anderen Ende des Zwischengangs ist ein kleines Guckloch zu entdecken, das eine bewegende Hand erkennen lässt.

0:04:23

Blick auf die Leinwand mit Publikum. Unmittelbar unter der Leinwand sitzt ein Klavierspieler, der für die Begleitmusik des Films verantwortlich ist. Rechts im Bild ein Feuerwehrmann.

0:04:29

Erneut ist der Vorführraum im Bild. Zu sehen ist ein Filmvorführer, der den Kinoprojektor händisch bedient.

0:04:43

Zwischentitel:

HOOFPERSONEN (Protagonists). Es folgen Bilder von SchauspielerInnen.

Sequenz 1: Frau mit jungem Tiger in der Hand

Sequenz 2: Frau in weißem Kleid und mit Blumenstrauß

Sequenz 3: Kleines Mädchen, dass sich verbeugt.

Sequenz 4: Frau in schwarzem Kleid mit schwarzem Hut und über den Schultern getra-

genem, weißen Tuch.

Sequenz 5: Mann als Kohlearbeiter mit Helm und Werkzeug

Sequenz 6: Mann mit Mittelscheitel in Anzug und Krawatte, der die Arme verschränkt.

0:04:53

Zurück im Kinosaal: Das Publikum bewegt abwechselnd seine Köpfe von links nach rechts und umgekehrt, um den besten Blick zur Leinwand zu erhaschen. Auch die zwei jungen Frauen von zuvor scheinen magisch vom Film angezogen zu sein. Im Hintergrund erkennt man durch eine kleine runde Öffnung die schnell kurbelnde Hand des Filmvorführers.

0:04:56

Zwischentitel:

... Henny Porten in haar rol als Alexandra

Sequenz 7: Bäuerlich gekleidete Frau mit traurigem Blick

0:05:13

Zwischentitel:

Anny Timm als Gravin Pignatelli

Sequenz 8: Frau in kostbarem Kleid

Sequenz 9: Profil einer Frau

Sequenz 10: Profil eines Mannes

Sequenz 11: Pierrot mit Gitarre, sitzend auf einem Sessel

Sequenz 12: Mann in Matrosenkleidung

Sequenz 13: Mann in Matrosenkleidung

Sequenz 14: Mann sitzend in einem Sessel mit Zeitung, er lächelt.

0:05:34

Zwischentitel:

DE VROUW A CATTANEO

Sequenz 15: Frau in bürgerlichen Kleidern

Sequenz 16: Mann in Offizierskleidung

Sequenz 17: Mann mit mysteriösem Gesichtsausdruck

Sequenz 18: Mann in Frack und Zylinder

Sequenz 19: Rechts im Bild: Frau; Links im Bild: NIDIA L'AVEUGLE

Sequenz 20: Chemielabor: Mann am Experimentieren.

0:05:57

Aufzählung von Filmtiteln in rascher Schnittabfolge

1. ERGER DAN DE DOOD
2. VERLOREN EN GEWONNEN (VIERDE ACTE9)
3. ARTHEME ALS OPERATEUR
4. ONTWAKENDE LIEFDE
5. DE WEG DES TODES
6. IN DE PYRENEEN
7. VOEDING VAN REUZENSLANGEN (KOMET - FILM-COMPAGNIE)
8. MODERNE BIOSCOOP TE KOOP
9. DE VROUW MODERN DRAMA IN DRIE DEELEN
10. DE GESTOLEN UITINDING (EERSTE DEEL)
11. SANTA-LUCIA
12. HOOFDERSONEN H. A. A. CAPOZZI
13. Z. H. GROOTHERTOOG WLADIMIR
14. Z. EXCELLENTE BACKKINE, REGENT VAN SILISTRIE

15. SOBIESKY, VERTROUVDE BEDIENDE VAN Z. EXC. BACKINE

0:05:57

DE SCHIPBREUK. (The shipwreck)

Zwei Schiffbrüchige, eine Frau und ein Mann, retten sich mit einem kleinen Ruderboot mitten im Meer auf eine einsame Insel.

0:06:47

Zwischentitel:

HET SIGNAAL (The signal)

0:07:06

Zwischentitel:

DE SCHUILPLAATS (The hiding place)

Sie bauen sich ein kleines „Zuhause“ und kommen sich näher.

0:07:29

Zwischentitel:

EENIGE MAANDEN LATER (Several months later)

DE DENKELIJKE WEDUWE. JACK VERKLAART HAAR ZIJN LIEFDE (The apparent widow. Jack declares his love for her).

Der Mann kocht Fisch zum Abendessen und sie essen gemeinsam. Dabei sichtet sie ein Schiff, das sich der Insel nähert. Als die Besatzung an Land geht, entdeckt die Frau zu ihrer Verwunderung ihren Ehemann unter der Crew. Die Frau verlässt die Insel mit dem Schiff – der Mann entscheidet sich alleine auf der Insel zurückzubleiben.

0:11:26

Zurück im Kinosaal: Die zwei Frauen, die zuvor zur Kinokasse geeilt sind, können sich noch nicht von ihren Sitzplätzen trennen, obwohl die anderen ZuschauerInnen bereits Gehen. Eine der Frauen bleibt sitzen. Es gelingt ihr nicht, den Blick von der Leinwand abzuwenden. Ihre Freundin wartet nicht länger, steht auf und glaubt sie gleich hinter sich. Doch das Gegenteil ist der Fall: Sie bleibt weiterhin sitzen und wird erst durch ihre Freundin aus dem Sog des Films gezogen. Sie steht nun auch auf, doch ihr Blick ist auch beim Verlassen des Kinosaals immer noch auf die Leinwand gerichtet.

0:11:46

Stadtrundfahrt aus der Sicht einer Straßenbahn; zu sehen ist u.a. eine Schwebbahn.

4. KINDERTENTOONSTELLING (Children's exhibition, 0:13:51 – 0:14:35)

Kinderporträts: Gekleidet wie kleine Erwachsene.

5. mise-en-scène (0:14:36 – 0:23:41)

0:14:38

Zeitlupe: Eine Frau sitzt auf dem Schoß eines Mannes und sie schauen sich gerade gemeinsam ein Fotoalbum an. Beide lächeln. Nachdem sich die Frau wieder erhoben hat, blicken sie einander in die Augen und er gibt ihr einen Handkuss. Danach verändern sich auf einmal ihre Gesichtsausdrücke. Er wendet sich von ihr ab und widmet sich seiner Arbeit. Sie verlässt sein Arbeitszimmer. Doch bevor sie den Raum endgültig verlässt, blickt sie mit dem Zeigefinger am Mund noch einmal zurück auf den Mann.

0:14:52

Zeitlupe: Eine Frau sitzend, ihren Kopf auf die Ellbogen gestützt, starrt in die Luft. Sie

hört ein Geräusch, die Tür geht auf und ein Mann tritt in den Raum. Sie springt auf und geht auf ihn zu. Doch knapp davor hält sie kurz inne und wendet sich von ihm ab und kehrt zurück zum Tisch. Der Mann folgt ihr und nimmt ihre Hand, sie dreht sich um und beginnt zu lächeln. Sie küssen sich leidenschaftlich und die Bilder werden wieder schneller abgespielt.

0:15:24

Ein Mann öffnet zaghaft eine Tür und betritt ein Schlafzimmer mit zwei Frauen. Eine Frau liegt im Bett, die andere sitzt daneben. Die sitzende Frau bemerkt ihn. Der Mann blickt zu Boden. Dabei wendet er sich ab und starrt mit weit geöffneten Augen direkt in die Kamera. Die kranke Frau beginnt sich zu bewegen und wirft ihre Hände hin und her. Die andere versucht sie zu beruhigen und zieht dabei den Mann zum Krankenbett. Als die kranke Frau ihn erblickt, lächelt sie und umarmt ihn heftig. Die andere Frau dreht sich weg und schlägt ihre Hände über ihrem Kopf zusammen.

0:17:10

Zwei Männer stecken in einem Kohlebergwerk fest. Doch als es die Rettungsmannschaft endlich geschafft hat den Schacht zu den zwei Verschollenen zu öffnen, können sie die Männer nur noch tot bergen.

0:21:51

Kurze Filmszenen, meist mit einer Darstellerin und einem Darsteller.

0:29:22

Ein Mann mit einer breiten, weißen Augenbinde sitzt in einem Raum. Die Tür öffnet sich und zwei Frauen treten herein. Eine der Frauen hält einen Blumenstrauß in der Hand. Sie weint und verlässt den Raum. Als die Tür hinter ihr zufällt, rennt der Mann zur Tür ohne sie zu öffnen.

6. het lichaam (body, 0:23:44 – 0:27:41)

0:23:51

Zwischentitel:

Hoofdpersonen: Mej. Lyda Borelli in haar rol als Lyda (Protagonists: Miss Lyda Borelli playing Lyda)

0:23:55

Eine Frau befindet sich am Strand und ist orientierungslos. Sie fühlt sich schwach und muss sich neben einem Boot niedersetzen. Ein in einem weißen Anzug gekleideter Mann mit Schnurrbart und Hut eilt ihr zur Hilfe.

0:24:54

Eine Frau steht alleine im Wald an einer Böschung. Sie wirkt orientierungslos. Sie kniet sich nieder und beginnt zu beten.

0:25:37

Eine Frau steht alleine in einem dunklen Raum. Sie atmet schwer und scheint sich vor etwas zu fürchten.

0:25:56

Eine Frau ist draußen und geht langsam die Stufen zum Strand hinunter. Sie blickt immer wieder zurück. In sich zusammen gekrümmt, traurig und niedergeschlagen, bewegt

sie sich auf das Meer zu.

0:26:31

Eine Frau spaziert am Strand entlang. Im Hintergrund geht die Sonne am Meereshorizont unter. Sie blickt kurz in die untergehende Sonne, greift in die Luft und setzt ihren Spaziergang fort.

0:26:59

Eine Frau in einer Villa.

7. de passie (passion, 0:27:43 – 0:31:32)

0:27:46

Zwei Szenen, die zeigen wie Darstellerinnen Leidenschaft durch Gestik und Mimik auszudrücken vermögen.

0:28:25

Eine Frau ist komplett außer Kontrolle. Sie ist fassungslos, hysterisch und lässt sich von den anderen Menschen im Raum nicht helfen. Schließlich bricht sie in sich zusammen.

0:30:03

Sicht aus der Lokomotivkabine auf weite Landschaften.

0:30:53

Filmbilder von „exotischen“ Kindern, die in die Kamera blicken und dabei lächeln.

8. het sterven (dying, 0:31:33 – 0:36:02)

0:31:39

„Kreuzigung Jesus“

8. flights of fancy (0:36:03 – 0:44:52)

Zu sehen sind eine fahrende Lokomotive, Eisenbahnen aus der Perspektive des Zugführers, Automobile und verschiedene Flugzeuge.

0:37:51

Flugzeugabsturz

0:38:19

Gefilmt wird wohl von einem Boot aus, eine Häuserstrecke entlang. Die Spuren des Alterungsprozesses des Nitrofilms zeichnen sich hier in Form von aufblitzenden gelben und schwarzen, teils großflächigen Flecken ab.

0:39:07

Sicht aus einem Boot. Zu sehen ist ein Segelschiff. Gelbe und schwarze Flecken, die sich auf dem Nitrofilmstreifen bilden, werden nun in der Projektion sichtbar.

0:39:38

Die Alterungserscheinungen des Nitrofilms sind hier bereits stärker vorangeschritten.

Das Filmbild ist nicht mehr zur Gänze erkennbar. Mit der Kamera zugewandtem Rücken reitet ein Mann einer fahrenden Lokomotive hinterher.

0:40:00

Es ist Nacht. Eine Frau schleicht sich aus einem Haus, um einen Mann zu treffen. Ein Hund lässt einen anderen Mann erwachen, der sogleich nach einer Schusswaffe greift. Das Filmbild zeigt starke Zerfallserscheinungen auf.

9. en het vergeten (and forgetting, 0:41:55 – 0:46:52)

0:41:58

Ein kleinwüchsiger Mann bedient einen frühen Kinoprojektor.

0:42:13

Ein Fragment des biblischen Sündenfalls. Die Filmbilder sind teilweise nicht mehr als solche erkennbar.

0:45:33

Gott mit der Weltkugel in seiner Hand.

0:46:54 – 0:49:07

Credits, *Footage*- und Musikquellen

Footage-Quellen⁵¹⁷:

De Revier Velino (1910?)
A Fate of the Sea (1910)
Santa Lucia (1915?)
Die Chemowska (1914)
Teutoburgerwoud (1912?)
De Dytique (1912)
Rachat de l'Honneur (1913?)
Het Grot Plateau van de Comische Alpen (1912?)
Una Tragedia al Cinematograph (1913)
Al Cinematographo Guardata e Non Toccata (1912)
The Picture Idol (1912)
At the Hour of Three (1912)
Artheme Operateur (1914)
Fior di Male (1915)
Au Pays de Tenebres (1912)
Alexandra (1914)
Das Teufelsauge (1914)
Der Stem des Südens (1911)
Les Enfants du Capitain Grant (1914)
Erger dan de Dood (1912?)
Sui Grandini del Trono (1913)
Roman van de Zee (1910?)
Stockholm (1912?)
Das Abenteur des Journalisten (1914)
Kindertentoonstelling (1912?)
Zenscina Zavtrasnego Dnja (1914)
Waterlilies (1911)
Gli Ultimi Giorni di Pompei (1908)
In de Pyreneeën (1913)
De Oase El Cantora (1913)
La Vie e la Passion de N. S. Jezus Christ (1905-1907)
Van Pau naar Caunterets (1910?)
La Voix d'Or (1913)
Loetschberg (1919)
De Weg de Doods (1912)
Picture Palace Piccans (1914)
Warfare of the Flesh (1917)

517 Siehe Zeitgeist-DVD: *Found Footage Sources*.

Lebenslauf

Margot Wehinger, geb. am 13. Februar 1983

Schulischer Werdegang:

Seit Okt. 2006	Diplomstudium	Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien
Juni 2004		Diplomprüfung, HAK-Kolleg
Sept. 2002 – Juli 2004		Kfm. Kolleg, HAK-Bregenz
Juni 2001		AHS Matura
Sept. 1997 – Juli 2001		Oberstufe – BRG Schoren, Dornbirn
Sept. 1993 – Juli 1997		Unterstufe – BRG Schoren, Dornbirn
Sept. 1989 – Juli 1993		Volksschule Markt, Hohenems

Ausbildungsschwerpunkte:

Sept. 2003 – Juli 2004	Kulturmanagement, HAK-Bregenz
Seit Okt. 2009	Filmavantgarde, Kunstgeschichte und Kostümgeschichte (jeweils vier Semester)

Praktika:

Aug. 2011 – Sept. 2011	Jüdisches Museum Hohenems, Audiovisuelles Archiv
Juni 2010 – Sept. 2010	Jüdisches Museum Hohenems, Audiovisuelles Archiv
Aug. 2012 – Dez. 2012	theatercombinat Wien, Produktionsassistentz

Auslandsaufenthalte:

Dez. 2004 – Juni 2006	AIFS – Au Pair Educare in Washington DC/USA
-----------------------	---